

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA (PINTURA Y RESTAURACIÓN)



TESIS DOCTORAL

**De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave
para el restaurador**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alicia Sánchez Ortiz

DIRIGIDA POR

Manuel Prieto Prieto

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-181-8

©Alicia Sánchez Ortiz, 1995

Autora:
ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ

BIBLIOTECA U.C.M.



5308294958

Título:

DE LO VISIBLE A LO LEGIBLE
EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA:
UNA CLAVE PARA EL RESTAURADOR

Director:
DOCTOR D. MANUEL PRIETO PRIETO



R² T 171 (I)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE PINTURA-RESTAURACIÓN

Madrid, 1995

"El discurso "teórico" sobre el arte y más en concreto sobre la imagen de la pintura, al pasar los años, paradójicamente, olvidó la pintura, es decir, los colores. El discurso de los colores residía en el discurso estético, histórico o semiótico a la vez -de nuevo qué paradoja- como la tarea ciega, lo no dicho, lo impensado, el lugar del *inconsciente*, *diferido* en su expresión, *atrasado* en su posición, hasta el punto de cuestionarnos si su misma formulación era posible. ¿Son nombrables los colores en el discurso del arte?... El discurso de los colores es un discurso desesperado".

LOUIS MARÍN

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Manuel Prieto Prieto a quien deseo expresar mi más sincero agradecimiento por su pormemorizada labor de dirección de la tesis, por la confianza depositada en mí desde el comienzo, así como por su inestimable ayuda y valioso consejo.

Agradecer también a la Profra. Dra. Margarita San Andrés Moya su disponibilidad a la hora de permitirme el acceso a la documentación del laboratorio de química en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Igualmente, las colaboraciones de Dña. Margarita Laiz Campos, Dña. María Sánchez Cifuentes y D. José Miguel Bernal Gómez han resultado de gran ayuda en la traducción de los textos.

Mi gratitud a Dña. Soledad Verd por su desinteresada contribución en la corrección del manuscrito, además del apoyo prestado durante el proceso de realización de la tesis.

Numerosa documentación de difícil acceso ha podido ser consultada gracias a la labor realizada por Dña. Amelia Arceliano Azcue, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Información y Documentación Científicas (CINDOC), a la que deseo mostrar mi reconocimiento.

De igual manera, hemos podido acceder a la consulta y estudio de los manuscritos correspondientes a legajos de cuentas y compras de pigmentos, pertenecientes a la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, gracias a la amabilidad de los P.P. Agustinos, quienes nos facilitaron la investigación.

Por último, quisiera agradecer al resto de mis compañeros y amigos la ayuda que de una u otra manera me han ofrecido en todo este tiempo.

ÍNDICE

pág.

TOMO I

INTRODUCCIÓN	15
 PRIMERA PARTE.- LA MATERIA Y LA IMAGEN	 24
 CAPÍTULO I.- LA OBRA DE ARTE COMO CONJUNTO ESTRUCTURAL	 25
I.1.- <u>Los soportes pictóricos y su influencia en la imagen</u>	27
I.1.1.- La madera	28
I.1.2.- El lienzo	31
I.2.- <u>La técnica</u>	32
I.2.1.- Preparación e imprimación. Definición	32
I.2.1.1.- Funcionalidad de la preparación	33
I.2.1.2.- Condicionantes en la elección. Efectos estéticos .	34
I.2.1.3.- Factores de alteración	36
I.2.2.- La capa pictórica. Factores que determinan el color	40
I.2.3.- La capa de barniz. Aplicación y efectos estéticos en el cromatismo de la obra	46
I.2.3.1.- Alteración cromática del barniz y sus efectos en la pintura	50

I.3.- <u>Otros aspectos</u>	52
I.3.1.- Los craquelados	52
I.3.2.- Modificación cromática por intervenciones sobre las obras	53
I.4.- <u>Influencia de los contratos en la ejecución de la obra</u>	54
 SEGUNDA PARTE.- LENGUAJE Y SIMBOLISMO DEL COLOR	 68
 CAPÍTULO II.- EL COLOR COMO SENSACIÓN	 69
II.1.- <u>Consideraciones desde el punto de vista físico</u>	70
II.2.- <u>Efectos fisiológicos del color</u>	72
 CAPÍTULO III.- EL COLOR COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE	 77
III.1.- <u>Aspectos psicológicos de los colores</u>	78
III.2.- <u>La obra de arte como discurso</u>	80
III.2.1.- Niveles de significación	83
III.2.1.1.- Denotación y connotación	84
III.2.2.- La función del color en la lectura de la imagen. La recuperación de un mensaje	85
 CAPÍTULO IV.- EL COLOR COMO SÍMBOLO	 88
IV.1.- <u>Principios del simbolismo del color</u>	89
IV.1.1.- El simbolismo de los colores	90
IV.1.1.1.- Colores puros	90
IV.1.1.2.- Colores en mezcla	94

CAPÍTULO V.- ANALOGÍAS DEL COLOR. MACROCOSMOS Y MICROCOSMOS.	98
V.1.- <u>Los cuatro elementos</u>	99
V.1.1.- Las cuatro cualidades. Su correspondencia en el hombre	101
V.2.- <u>La doctrina humoral</u>	102
V.2.1.- Aplicaciones en la tratadística del arte	104
V.3.- <u>Color y astrología</u>	108
V.4.- <u>Color y alquimia</u>	112
V.3.1.- El simbolismo alquimista y las metáforas cristianas	116
V.5.- <u>Color y liturgia cristiana</u>	120
V.5.1.- Convención del color en los ropajes litúrgicos	122
 TERCERA PARTE.- EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA	 130
 CAPÍTULO VI.- ARTE E IGLESIA. LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES	 131
VI.1.- <u>Entre el saber mirar y el saber leer</u>	132
VI.2.- <u>Arte de la Memoria (<i>Ars Praedicandi</i>)</u>	135
VI.3.- <u>Imagen y prototipo: de lo visible a lo invisible</u>	137
VI.4.- <u>La "ilustración" popular como fuente del pensamiento de los moralistas y teóricos del arte</u>	138
 CAPÍTULO VII.- FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN Y CONDICIONAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO DE DECORO	 143
VII.1.- <u>El concepto de decoro en las imágenes sagradas</u>	144
VII.1.1.- Decoro-Conveniencia	145
VII.1.2.- Propiedad-Decoro-Color	150
VII.1.3.- Subordinación de la obra de arte a las normas	

establecidas	152
VII.1.3.1.- en cuanto a la edad y sexo del personaje . . .	152
VII.1.3.2.- en cuanto a los gestos, actitudes y movimientos	153
VII.1.3.3.- en cuanto a la calidad del sujeto	155
VII.1.3.4.- en cuanto a los vestidos	156
VII.1.3.5.- en cuanto a su adaptación al entorno	158
VII.1.4.- Orden y claridad en la lectura de la obra	161
VII.1.5.- Fidelidad a la literalidad de la narración	165
VII.1.6.- Imposiciones en los contratos	169

CAPÍTULO VIII.- CONSIDERACIONES SIMBÓLICAS DEL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA. LA JERARQUÍA DE LAS IMÁGENES 179

VIII.1.- <u>El brillo de los materiales</u>	180
VIII.2.- <u>Sistemas jerárquicos en la iconografía cristiana</u>	186
VIII.2.1.- Su reflejo en los contratos	195

CUARTA PARTE.- IDENTIFICACIÓN Y SIMBOLISMO 201

CAPÍTULO IX.- DIOS Y SUS FORMAS. PRINCIPIOS DE UNA REPRESENTACIÓN 202

IX.1.- <u>Los ropajes del Eterno</u>	206
IX.2.- <u>Los contratos</u>	208

CAPÍTULO X.- CRISTO. DE LO SIMBÓLICO A LO HUMANO 210

X.1.- <u>Imágenes exactas e imágenes verosímiles. Un rostro para Cristo</u> .	212
X.2.- <u>Tipología y color en las vestiduras</u>	221
X.3.- <u>Adecuación del color a la historia</u>	224
X.3.1.- Nacimiento e infancia	224
X.3.2.- Vida pública de Jesús	230
X.3.3.- Escenas de la Pasión	233

X.3.3.1.- Juicio contra Cristo	234
X.3.3.2.- Flagelación	235
X.3.3.3.- Coronación de Espinas. Ecce Homo	237
X.3.3.4.- Camino del Calvario	239
X.3.3.5.- Crucifixión	241
 X.3.4.- Escenas Gloriosas	 247
 X.3.4.1.- Resurrección	 247
X.3.4.2.- Ascensión	248
 X.3.5.- Juicio Final	 250
X.3.6.- Apariciones	251
 X.4.- <u>Los contratos</u>	 252

CAPÍTULO XI.- LA VIRGEN MARÍA 254

XI.1.- <u>Fisonomía y problemas de coloración</u>	256
XI.2.- <u>El personaje y su vestimenta</u>	263
XI.3.- <u>Adecuación del color a la historia</u>	268
 XI.3.1.- Inmaculada Concepción	 268
XI.3.2.- Infancia de la Virgen	272
XI.3.3.- Desposorios	275
XI.3.4.- Otras escenas de la vida de la Virgen	275
XI.3.5.- Escenas de Dolor	276
XI.3.6.- Escenas Gloriosas	278
 XI.4.- <u>Los contratos</u>	 279

CAPÍTULO XII.- SAN JOSÉ. ORIGEN Y VICISITUDES EN SU CULTO 286

XII.1.- <u>Proyección de la sensibilidad religiosa en la iconografía del Santo</u>	291
 XII.1.1.- Un lugar en el cuadro	 291
XII.1.2.- Comicidad o dignidad en los oficios de José	295
XII.1.3.- La edad del Santo. Una constante duda iconográfica	298
XII.1.4.- El personaje y su vestimenta	310

CAPÍTULO XIII.- SIGNOS DE SANTIDAD. LOS SANTOS EN LA PINTURA	318
XIII.1.- <u>El color en los santos, una condición impuesta en los contratos</u>	325
XIII.2.- <u>Tipología de los santos</u>	326
XIII.2.1.- Precursores de Cristo. San Juan Bautista	327
XIII.2.2.- Ermitaños y anacoretas	330
XIII.2.3.- Santos Seglares	334
XIII.2.4.- Diáconos	334
XIII.2.5.- Cardenales	335
XIII.2.6.- Papas, obispos y abades	336
XIII.2.7.- Órdenes religiosas	338
XIII.3.- <u>Los contratos</u>	348
 CAPÍTULO XIV.- REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS APÓSTOLES	355
XIV.1.- <u>San Pedro</u>	360
XIV.2.- <u>San Pablo</u>	362
XIV.3.- <u>San Juan</u>	364
XIV.4.- <u>San Bartolomé</u>	366
XIV.5.- <u>Santiago el Mayor</u>	367
XIV.6.- <u>Los contratos</u>	368
 CAPÍTULO XV.- LOS SIGNOS DE LA INFAMIA	374
XV.1.- <u>Imperfecciones físicas. Los seres rojos</u>	375
XV.2.- <u>El color en los vestidos. Signos de distinción social</u>	381
XV.2.1.- Bufones y locos	381
XV.2.2.- Enemigos de la fe	384
XV.3.- <u>Judas Iscariote. El color de la traición</u>	391
XV.3.1.- Análisis de un rostro	391
XV.3.2.- Ropas para un traidor bíblico	394
XV.3.3.- Otros elementos de identificación	396
XV.4.- <u>Los contratos</u>	396

**CAPÍTULO XVI.- EL ÁNGEL CAÍDO. ORIGEN Y CONCEPTO DEL
DEMONIO 398**

XVI.1.- <u>Tipología del Demonio. Adopción de una forma visible</u>	400
XVI.1.1.- Aspecto no monstruoso	401
XVI.1.2.- Aspecto monstruoso	404
XVI.1.3.- Sin físico propio	409
XVI.2.- <u>Tratamiento de la superficie corporal. De lo liso a la mancha</u> .	412
XVI.2.1.- El color y su significado demoniaco	413

**CAPÍTULO XVII.- MENSAJEROS DE DIOS. ORIGEN Y CONCEPTO DE
LOS ÁNGELES 417**

XVII.1.- <u>Jerarquía celeste</u>	420
XVII.2.- <u>Adopción de una forma visible. Teoría de los símbolos semejantes y desemejantes</u>	422
XVII.2.1.- Un cuerpo humano	425
XVII.2.2.- El problema de volar	427
XVII.2.3.- Edad y sexo en el rostro de los ángeles	430
XVII.2.4.- Ropajes	433
XVII.2.5.- Monocromía y policromía: un modo de diferenciación de las jerarquías	434
XVII.3.- <u>Coros angélicos</u>	436
XVII.3.1.- Tríada superior	436
XVII.3.2.- Tríada media	440
XVII.3.3.- Tríada inferior	441
XVII.3.3.1.- Nimbo y color	447
XVII.4.- <u>Los ángeles en los contratos</u>	447

**CAPÍTULO XVIII.- SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SIMBÓLICO-
CROMÁTICA EN EL CUADRO 450**

XVIII.1.- <u>Recursos cromáticos y estructurales en la iconografía cristiana</u>	451
XVIII.2.- <u>Composiciones bipartitas</u>	457

CONCLUSIONES	459
BIBLIOGRAFÍA	468
LISTA DE GRÁFICOS	510
LISTA DE TABLAS	512

TOMO II

LISTA DE ILUSTRACIONES	IV
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	CCX

DE LO VISIBLE A LO LEGIBLE
EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA
UNA CLAVE PARA EL RESTAURADOR

TOMO I: Texto

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Durante la última década todo lo relacionado con el color ha sido objeto de un despliegue sin precedentes. Los diversos ámbitos específicos han aportado sus observaciones y estudios particulares, permitiendo que ese gran impulso cultural cuente hoy con un enfoque multidisciplinar de gran interés.

Desde hace años dicha investigación científica apoya las labores de restauración de obras de arte. Son muchas las metodologías que permiten ahondar en las entrañas de la materia cromática, proporcionando datos esenciales sobre la constitución física de las obras así como de las diferentes fases por las que el artista pasa hasta finalizar su creación.

Aún siendo vital la materia como elemento sustentador de la imagen, posibilitando su percepción en la conciencia del observador, aquélla no es el verdadero alma de la obra y, por tanto, no debemos dejarnos cegar por su poder. Como ya expuso Brandi la singularidad de la obra de arte con respecto al resto de los productos creados por el hombre no depende de su consistencia material sino de su condición artística. El color (componente material de la obra) es un medio que el artista utiliza para poder plasmar su idea sobre la superficie de un lienzo, esto es, le sirve de *epifanta de la imagen*.

La imagen pintada constituye un modo de expresión, nace del deseo de comunicación mostrado por su creador. Los signos que forman el mensaje normalmente obedecen a una estructura convencional, a un lenguaje dependiente de la técnica empleada, de las escuelas, de las épocas, de las exigencias del cliente o del propio espíritu del artista. El color no es sólo un mero elemento estético de la imagen: es portador de un mensaje, expresión de una idea.

Aunque el lenguaje simbólico ha sido fundamental en cualquier religión, sin duda fue en el Cristianismo donde logró un mayor desarrollo gracias a la labor que los teólogos ejercieron en el campo del arte. El carácter esencialmente pedagógico que aquél tuvo durante toda la Edad Media hizo que la iconografía alcanzase un desarrollo pleno, constituyéndose una escritura que todo artista debía aprender. El simbolismo invadió todos los ámbitos de la vida. En ese contexto, el color fue considerado un nexo de conjunción entre el cielo y la tierra, el puente luminoso que comunicaba el Cosmos con el mundo terreno. Por su poder de impresión inmediata y sus efectos en el ánimo del espectador, se le consideró adecuado para acercar el mensaje religioso a la gran masa, surgiendo ya desde el primer momento normativas que regulaban su correcto uso. Las imágenes pintadas en los muros de las iglesias, en los retablos o en las hojas de las biblias y manuscritos miniados se mostraban "legibles" ante los ojos de los fieles.

Ahora bien, si al interlocutor le fallaba el mecanismo de la comprensión, el diálogo con la obra podía interrumpirse. Por esta razón, la participación del espectador en la lectura de las imágenes es fundamental en la interpretación de las formas y de los colores, estando aquélla condicionada por quién mire y cómo mire. Ya Leonardo enunció como norma primera del pintor su condición de "saber ver" el entorno que le rodeaba para poder plasmarlo en su pintura. Esta premisa ¿no debe cumplirse también en el espectador? Nosotros creemos que sí. Más aún, la comprensión interpretativa de una imagen debe llevar implícita más que un acto de ver, una acción de mirar.

Basta abrir los ojos ante cualquier pintura para encontrarnos con un universo organizado de formas y colores. Si la acción de ver se produce de manera instantánea, no ocurre lo mismo cuando de lo que se trata es de apreciar en toda su magnitud la obra que tenemos delante. De manera general, dos posturas viene siendo comunes en nuestra época a la hora de analizar un cuadro. Por un lado, se encuentra la gran masa de público que, abandonándose al placer inmediato y cegados por la belleza, tiende a considerar el color, presente en las pinturas que llenan las salas de los museos, únicamente como un simple adorno atribuyendo un excesivo protagonismo al valor estético sin pararse a considerar que detrás de la superficie puede y en muchos casos se encuentra un mundo entretejido con un profundo significado, velado por nuestra propia incapacidad de ir más allá de las apariencias. En la línea opuesta se sitúan aquéllos que habituados a una labor de archivo se conforman con una simple fotografía en blanco y negro, dando primacía a las formas y relegando al olvido uno de los elementos esenciales de la pintura. Tanto para unos como para otros la multitud de significados del color permanece oculta. Probablemente la situación que acabamos de describir es consecuencia directa de varios factores desarrollados a partir del siglo XVI en adelante.

La propagación de las imágenes a través del grabado modificó todos los sistemas de color, influyendo de manera directa en la pintura al considerar a la forma como elemento prioritario y dejar al color relegado a un segundo plano. La inclusión del blanco y del negro en las escalas cromáticas gracias a los experimentos de Newton con el prisma contribuyó a ello. Ya en el siglo XIX, la aparición de la fotografía acentuó aún más este modo de pensar. Desde entonces, las reproducciones acromáticas de obras de arte se convirtieron en el modo de transmisión de la pintura al público en general. De ahí la costumbre de pensarla como un universo en escala de grises.

Pero también ocurre el proceso inverso. La enorme importancia que nuestro mundo ha dado al color en el ámbito de la publicidad lleva parejo un desinterés por la lectura. Nos hemos acostumbrado a situarnos ante una imagen coloreada y dejarnos guiar pasivamente por las impresiones sensoriales que nos produce. Atrapados en las

meras apariencias no somos capaces de reflexionar sobre lo que tenemos delante. En tal situación aquellas figuras, símbolos o imágenes que en otro tiempo fueron "leídas" hoy son sólo "visibles", se han convertido en enigmas indescifrables, en formas estéticamente agradables o desagradables pero absolutamente mudas en sus significados.

Si este hecho es más o menos aceptable entre las gentes que pasean por las salas de los museos o visitan exposiciones, parece obvio que no debe serlo en aquéllos llamados a trabajar con el pasado de los pueblos para permitir su transmisión al futuro: nos referimos, claro está, al Restaurador. Éste debe afrontar la obra de arte desde tres posiciones interdependientes: espectador, crítico y operador, siendo las dos primeras las que condicionan completamente la intervención a realizar. Él debe ser el mejor espectador de la obra de arte, estando la comunicación que entable con ella determinada no sólo por su sensibilidad sino también por su educación. A diferencia del resto, está obligado a no dejarse atrapar por la mera visión de formas y colores, debiendo trascender la superficie de lo aparente para imbuirse en el espíritu que la impregna. Ello implica que deberá ser capaz de recopilar toda la información dictada por la obra y sobre la obra para lograr la correcta rehabilitación del *texto* alterado y, por tanto, la recuperación de su legibilidad.

Las siguientes páginas se han escrito pues pensando en el Restaurador. Nuestro principal objetivo ha sido adiestrar la mirada ante las imágenes de la iconografía cristiana para, a través del color de las mismas, alejarnos de los aspectos técnico-formales y ser capaces de plantearnos preguntas claves como qué función cumple este elemento en la imagen, cuál es su sentido, qué factor o factores fueron determinantes en su elección y distribución sobre la superficie pictórica. Para obtener respuestas a estos interrogantes es preciso tener en cuenta las circunstancias históricas, tanto personales como artísticas, sociales y religiosas, que condicionaron la realización y codificación de las imágenes.

Los objetivos derivados de esta labor, se han dividido en cuatro grandes apartados: 1) La materia y la imagen, 2) Lenguaje y simbolismo del color, 3) El color

en la iconografía cristiana y 4) Identificación y simbolismo. A su vez, cada uno de ellos abarca una serie de capítulos en los que se han desarrollado las siguientes ideas:

En el primer capítulo se ha perseguido un acercamiento a la obra de arte desde un punto de vista material, estudiando todos aquellos factores que de una u otra forma influyen en el cromatismo de la imagen alterando el mensaje.

Inmersos ya en la obra hemos abstraído de ella uno de sus componentes, esto es, el color, para llevar a cabo un análisis del mismo desde diversas disciplinas. En los siguientes capítulos analizaremos brevemente, pues no es éste el verdadero núcleo de nuestra investigación, los fenómenos relativos a la visión cromática. Los ámbitos de la fisiología de la visión, de la psicología de la percepción y, por último, el concepto del color como significante serán los aspectos que centren nuestra atención.

Una vez indicado el nivel tan superficial en el que un espectador del siglo XX se mueve al contemplar una pintura de carácter religioso y su escasa capacidad para descifrar el signo cromático, parece obvio que el siguiente paso será el acercamiento a un alfabeto olvidado, es decir, al color como símbolo. Los principios que rigen este simbolismo y el significado general de los colores son los asuntos que estudiaremos en el capítulo cuarto.

Asimismo, dedicaremos un amplio capítulo al examen de las correspondencias basadas en la antigua teoría del color como indicación de la composición elemental. En los dos primeros apartados nuestro interés se centrará en explicar la correlación existente entre los elementos constitutivos del Universo y las sustancias componentes del organismo humano. Por haber sido frecuentemente utilizadas en las artes visuales abordaremos también el estudio de la influencia elemental y astral en las características físicas externas (color de la piel y del cabello...) y en el estado mental del individuo. Los dos últimos apartados del capítulo, dedicados a la alquimia y a la liturgia, pretenden mostrar la conexión de las convenciones del color con ciertos rituales, interesándonos especialmente por su influencia en el campo del vestido.

Después de abordar los aspectos generales del color, y puesto que nuestra intención es estudiar el papel que éste ejerció en la iconografía cristiana, era preciso comprender la función y finalidad de las imágenes pintadas en el sector eclesiástico. Tal y como pretendemos demostrar en el capítulo sexto, la enorme fuerza de la imagen visual fue aprovechada por la Iglesia de los primeros tiempos en el adoctrinamiento de los fieles. Sin embargo, los peligros que un mal uso de ella podían ocasionar en el logro de ese fin unidos a los abusos cometidos durante la Edad Media y a la importancia que adquirió el concepto de decoro a partir del Renacimiento, fueron causas suficientes para que se exigiese al pintor religioso atenerse a ciertos condicionamientos en su obra. Es este tema el que desarrollaremos en el capítulo séptimo, haciendo especial mención a la exactitud cromática determinada tanto por las características propias del personaje como por la historia narrada. Un aspecto que retomaremos en la última parte de nuestro trabajo, si bien aplicado a personajes y escenas concretos.

Hasta aquí habríamos considerado el color en las imágenes cristianas como un elemento que permitía al fiel la correcta identificación de lo representado. Sin embargo, la elección y distribución de aquél en las diversas figuras de una escena pintada no careció de significado. La simbología del valor lumínico y material de los colores (pigmentos) y su jerárquica ordenación según el rango del personaje serán los asuntos que trataremos en el capítulo octavo.

Por último, se ha dedicado un amplio apartado al análisis atento de la representación iconográfica de un grupo de personajes con un papel fundamental en la historia cristiana. Cada uno de ellos ha sido estudiado desde dos aspectos que revisten un especial interés: por una parte, la fisonomía y por otra, la indumentaria junto a los atributos adicionales.

Referente al primer tema, la humanidad ha estimado imperfectos multitud de rasgos físicos y las artes visuales han recurrido a ellos como signos de referencia. Nos ha interesado destacar los usos que los artistas han dado a esas distorsiones y

deformidades del cuerpo (especialmente la tonalidad de la piel y del cabello) para aislar o caracterizar, con implicaciones poderosamente negativas, a sus personajes.

Por otra parte, el vestido ha servido siempre para divulgar las actitudes de la sociedad hacia las personas que la constituyen, manifestando el sexo, la edad, el rango, la ocupación y el carácter moral de éstas. Así pues, analizaremos el color en la indumentaria de algunos personajes pertenecientes a la historia cristiana para desenmarañar el significado que tuvieron en cada época, ampliando nuestra visión de quién era quién y de cómo se le admiraba o desestimaba.

En la consecución de estos objetivos, se ha diseñado un completo programa heurístico, siendo, por tanto, muy variadas las fuentes consultadas. En primer lugar, y atendiendo a las fuentes literarias y orales, se recurrió a la localización y estudio de los textos oficiales eclesiásticos, incluyendo en este apartado además de las Sagradas Escrituras, los escritos de los Santos Padres, teólogos y eruditos, las Bulas papales, los Concilios generales, los Sínodos provinciales, los sermonarios y los textos litúrgicos. En ellos encontramos información completa no sólo de las normativas que cada época impuso a los hombres dedicados a crear imágenes a través de su pintura, sino también de la crítica dirigida a los abusos cometidos.

Fue también necesaria la consulta de todos aquellos documentos considerados extraoficiales por la Iglesia, pero que tuvieron una enorme influencia en las representaciones artísticas, completando o modificando aspectos determinados de un personaje o de un tema. A este respecto, las hagiografías y leyendas apócrifas, las visiones místicas, los autos sacramentales y paralitúrgicos, así como la literatura folclórica fueron de gran ayuda.

De un interés no menor resultó ser la lectura atenta de los tratados de pintura y recetarios técnicos, aportándonos datos sobre las costumbres y métodos de taller. En los escritos de los tratadistas hemos encontrado también comentarios sobre algunas cuestiones de iconografía religiosa y discusiones relativas a la conveniencia de ejemplos

concretos. Estos manuales son valiosos en la medida que pretendieron ser avisos para que los pintores no cometiesen errores histórico-doctrinales.

En cuanto a las fuentes documentales, las propias obras de arte con la gran carga informativa que en sí mismas guardan así como los contratos y otros documentos referentes a los materiales pictóricos (testamentos de pintores, listas de compra de pigmentos...etc.), han resultado de gran utilidad para corroborar la existencia de un código cromático en la iconografía cristiana. No siempre el resultado de la búsqueda ha sido satisfactorio. En ocasiones, el silencio total con que nos hemos encontrado nos ha imposibilitado la localización de algún contrato que de manera contundente apoyase nuestra hipótesis sobre un determinado personaje.

Asimismo, se ha consultado una extensa bibliografía específica sobre las teorías y técnicas del color. Los trabajos de iconógrafos y otros estudiosos del campo del arte también han sido examinados, no dejando de sorprendernos el escaso interés mostrado hacia la presencia del color en las imágenes de la historia cristiana.

La selección de todas las obras de arte que reproducimos en el segundo tomo ha sido realizada en su mayor parte de manera arbitraria y responde al afán de proponer al lector unos ejemplos susceptibles de ilustrar de la mejor manera posible las ideas desarrolladas en el texto. Gráficos y tablas se han incluido en el primer tomo por considerarlos aclaratorios al documento.

Convendría subrayar, por último, que este libro está dedicado a *releer* la pintura. Los colores de las imágenes pintadas fueron en otras épocas aventuras ideológicas de la historia cultural de Occidente. Debemos aprender a mirarlos y a pensarlos si queremos reencontrarnos con nuestros orígenes olvidados y, por tanto, entender nuestra historia. No es pues un trabajo terminado sino el comienzo de una búsqueda.

PRIMERA PARTE.- LA MATERIA Y LA IMAGEN

**CAPÍTULO I.- LA OBRA DE ARTE COMO CONJUNTO
ESTRUCTURAL**

I.- LA OBRA DE ARTE COMO CONJUNTO ESTRUCTURAL

La imagen pintada que percibimos cuando contemplamos una obra de arte no es sólo una superficie coloreada, sino también una estructura material constituida por un conjunto de capas. Entendida así, aquélla se nos presenta como el resultado de una serie de procesos, respondiendo unos a la propia intencionalidad del artista y otros a los avatares sufridos por la materia misma de que está constituida. En ambos casos, los procedimientos técnicos utilizados en la elaboración de la imagen son factores determinantes en su conservación.

Podemos decir que el estado en el que se encuentra una obra de arte no depende del comportamiento aislado de cada estrato sino de su conjunto, puesto que todos y cada uno de sus elementos configuran el "compendio" cuyo resultado final es la pintura. De la interacción correcta de los estratos dependen tanto las propiedades físicas y estructurales como los aspectos ópticos y cromáticos de la imagen. Es evidente la íntima relación existente entre la parte material de un cuadro y la figura pintada en él. Sólo a través de los medios físicos ésta puede ser transmitida¹ (veáanse gráficos 1 y 2).

Pero con el paso del tiempo, toda imagen pictórica sufre un envejecimiento natural y, por tanto, se nos presenta en un estado diferente al de su origen. El trabajo

¹ Es la materia como "epifanía de la imagen" a la que se refirió Cesare Brandi, véase BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, Madrid, 1988, pág.19.

de aquél es en sí mismo un documento de la historia de la obra, ya sea debido a la evolución de los componentes químicos de los pigmentos o al trabajo de los hombres que, a lo largo de los siglos, han barnizado, repintado, modificado o suprimido tal o cual capa de pintura.

Cada obra de arte y más en concreto cada detalle de la misma, según su edad, estado, textura, etc., será percibida de manera distinta.

- 1.- Soporte de madera
- 2.- Cuero/Tela/Estopa
- 3.- Posible impregnación
- 4.- Preparación
- 5.- Imprimación/Bol
- 6.- Lámina metálica
- 7.- Capa pictórica
- 8.- Protección barniz

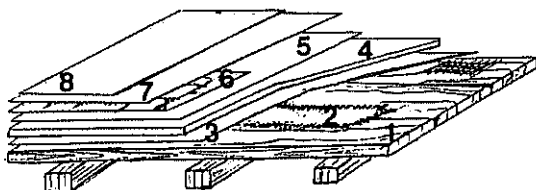


Gráfico 1.- Esquema de una pintura sobre madera.

- 1.- Bastidor
- 2.- Soporte textil
- 3.- Impregnación
- 4.- Preparación/Imprimación
- 5.- Capa pictórica
- 6.- Protección barniz

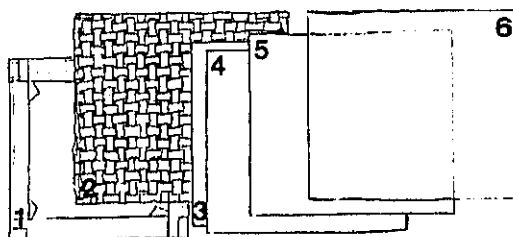


Gráfico 2.- Esquema de una pintura sobre lienzo.

I.1.- Los soportes pictóricos y su influencia en la imagen

La superficie pictórica de la obra de arte tendrá, desde el punto de vista estético, un carácter u otro dependiendo del material que se haya empleado como soporte. Por otra parte, el proceso de envejecimiento al que están sometidos todos y cada uno de los materiales constitutivos de una obra afecta notablemente al soporte mismo de la imagen, dando lugar a cambios estructurales en el mismo que, en casos extremos, pueden alterar la transmisión del mensaje.

I.1.1.- La madera

El carácter higroscópico de la madera es el causante principal de los movimientos estructurales que ocasionan daños tan diversos como deformaciones, grietas y pérdidas en las capas de preparaciones, pintura y protección.

El empleo de diversas especies en la construcción de un mismo panel, el diferente grosor de las tablas, el modo de ensamblaje de éstas según los diversos cortes de la madera y, por último, las diversas formas de unión, sujección, mantenimiento y refuerzo son factores determinantes en la estabilidad de las tablas. Dichos factores, bien aislados o combinados entre sí, incrementan los daños ocasionados en el soporte.

Los antiguos maestros acostumbraban a construir sus soportes pictóricos a partir de los materiales locales de las regiones donde ejercían su oficio o donde se encontraba ubicado el taller. En España, por ejemplo, el castaño fue de uso común en la zona del oeste peninsular, el chopo en Cataluña y el pino en Valencia, Castilla y Aragón.² Jacquelin Marette ha indicado que esta regla no es del todo absoluta pues no todas las maderas locales eran utilizadas con estos fines, estando su uso muy ligado a las diversas escuelas.³ A veces, las planchas de un mismo soporte no eran todas del mismo tipo de madera. La escuela catalana de los siglos XII, XIII y XIV es un ejemplo de ello.⁴ Además, las tablas españolas, sobre todo en las escuelas de Aragón y Cataluña, suelen ser más gruesas y toscas en su aspecto que los soportes de madera de los países nórdicos.⁵

² DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, National Gallery, Londres, 1991, pág.152.

³ MARETTE, J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois (du XIIe au XVIe siècle)*, éditions A. & J. Picard & Cie., París, 1961, pág.63. Sobre los soportes de madera utilizados por las diferentes escuelas véase DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Giotto to Dürer...*, op. cit., págs.152-154.

⁴ Así ocurre en el políptico de *La Virgen y los Reyes Magos* del Museo de Barcelona, pintado hacia 1150, al estar constituido por seis paneles, de los que dos han sido ejecutados en álamo y cuatro en roble. Cfr. *Id.*, pág.134.

⁵ *Id.*, pág.112.

De igual manera, la colocación de aquéllas nunca se hacía de forma arbitraria sino alternándose el tipo de corte para compensar su alabeo. Normalmente, los paneles estaban compuestos por tablas cortadas en dirección radial y tangencial, imponiéndose este último en las escuelas españolas a partir del siglo XVI. El tiempo ha demostrado que el mejor corte es el radial debido a que las contracciones y dilataciones son homogéneas en este caso mientras que, en las tablas cortadas en sentido tangencial, la contracción es mayor en la cara más alejada del centro del tronco.⁶

A su vez, estas tablas se unían mediante diversos sistemas. Frecuentemente se utilizaba como adhesivo la cola de queso a la que se refirió el monje Teófilo:

Los paneles de altares ensamblados por medio de esta cola, al secar se adhieren tan sólidamente que ni el calor ni la humedad las puede separar.⁷

Para prevenir los daños que podían ocasionar la separación de los paneles por la alteración de la cola, así como las marcas que ello produciría en la imagen, se aconsejó recubrir la zona con tiras de pergamino, tela o estopa. Teófilo recomendó el cuero o piel (crin) de caballo, asno o vaca, previamente tratado mediante el remojo en agua y raspado. Si se carecía de dicho material se podía sustituir por una tela nueva y gruesa.⁸ Cennini preferiría el empleo de una tela de lino viejo, fino y de hilo blanco, cortado en tiras e impregnado en cola.⁹ Similar es el método descrito por Pacheco, partidario de usar un lienzo fino adherido a la madera con cola fuerte.¹⁰ Vasari recuerda cómo los antiguos al asegurar las uniones de sus tablas acostumbraban a

⁶ MALTESSE, C., *Las técnicas artísticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1980, pág.298.

⁷ THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur Divers Arts en trois livres*, éditions Picard, París, 1980, cap.XVII, pág.32.

⁸ *Ibidem*.

⁹ CENNINI, C., *El Libro del Arte*, ed. Akal, Madrid, 1988, cap.CXIV, pág.154.

¹⁰ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), ed. Cátedra, Madrid, 1990, lib.III, cap.III, pág.132.

colocar tela de lino pegada con cola de pergamino.¹¹ Estas piezas de tela pueden ocupar la superficie total de la madera o bien sólo cubrir las juntas.¹² Ambas maneras son citadas por Pacheco en su *Arte de la Pintura*.¹³ En España el empleo de estopa fue frecuente en las escuelas de Cataluña, Aragón y Castilla, abarcando los períodos comprendidos entre los siglos XV y XVI. Jacqueline Marette considera que en nuestro país se usó indistintamente pergamino, tela y estopa, si bien observa que mientras el primero aparece en pinturas del siglo XIV, fueron los otros dos elementos los que tuvieron mayores seguidores, imponiéndose en los siguientes siglos¹⁴ (figs.1-3).

Las maderas utilizadas como soporte pictórico podían presentar defectos de superficie, destacando por su importancia, nudos, fendas y grietas. Cennini describe el tratamiento que se debía dar a las zonas más débiles de las tablas. Eliminados aquellos nudos más problemáticos, el hueco se rellenaba con una pasta hecha con serrín de madera y cola fuerte, enrrasándola una vez seca con la punta de un cuchillo.¹⁵ No debió considerarse suficiente este tratamiento y en el deseo de disimular en la medida de lo posible las marcas que dichos defectos acabarían ocasionando en los estratos superiores, los artesanos recubrieron éstos con los mismos materiales utilizados en la protección de las juntas.

La dilatación y contracción del propio material que constituye la madera y el consiguiente movimiento de las piezas de sujección -normalmente travesaños del mismo material sujetos con clavos de hierro forjado-, producen deterioros característicos (fig.4). Estos últimos se colocaban por la cara de la pintura siendo remachadas sus puntas por el reverso. Conociendo las repercusiones que la oxidación del hierro

¹¹ VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, (traducción castellana de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso), Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1945, tomo I, cap.VI, pág.63.

¹² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.VII, pág.506; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Opilca*, ed. Aguilar, Madrid, 1988, tomo II, lib.III, cap.III, pág.132.

¹³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., pág.506.

¹⁴ MARETTE, J., *Connaissance des primitifs...*, op. cit., pág.150. Véase también DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y Conservación del arte pictórico*, Arte Restauro, Madrid, 1975, pág.31.

¹⁵ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.CXIII, pág.153.

tendrían en la preparación y en la capa pictórica, los tratadistas describen diferentes fórmulas para evitarlo. Cennini advierte al pintor que se cerciore bien antes de aplicar las manos de yeso y cola comprobando que ninguna punta de clavo asome por el plano y, en caso de ello, aconseja golpearla hasta conseguir hundirla en la madera. La operación se completaba cubriendo la zona con trozos de estaño batido adherido con cola sobre las zonas en donde se encontrase la punta de hierro, evitando así la oxidación.¹⁶ En ocasiones, el clavo se aislaba de la preparación con una capa de cera o con cuñas de madera.¹⁷ Otro sistema muy utilizado en tablas del Levante español consistía en practicar agujeros circulares en aquella zona del soporte donde se fuese a colocar el clavo.¹⁸

I.1.2.- El lienzo

Si bien es cierto que la tela fue usada desde tiempos antiguos, su incorporación a las técnicas pictóricas no acontece hasta el siglo XVI, convirtiéndose poco a poco en el soporte más usado por los artistas. Fueron varias las razones que determinaron su uso. Entre ellas cabe destacar su precio más económico, las condiciones estructurales del lienzo, su mayor flexibilidad y fácil transporte.¹⁹ Probablemente lo que más contribuyó a su difusión fueron las nuevas posibilidades estéticas que ofrecían al pintor. La textura de la tela con sus nudos o dibujos característicos fue aprovechada por aquél para conseguir efectos especiales como juegos de luz y vibraciones cromáticas²⁰ (figs.5-6).

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ MALTESSE, C., *Las técnicas...*, op. cit., pág.198.

¹⁸ CALVO MARTÍNEZ, A. Mª., "Estudio técnico de pintura gótica sobre tabla en la corona de Aragón", en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, 1994, pág.574.

¹⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, pág.481. Véase también VASARI, G., *Vidas de pintores...*, op. cit., tomo I, cap.IX, pág.67; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.III, cap.III, pág.132.

²⁰ Para los diferentes ligamentos empleados en telas véase DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y...*, op. cit., pág.63; MALTESSE, C., *Las técnicas...*, op. cit., págs.310-311.

Pero no todo fueron ventajas. Las fibras naturales que forman parte de los lienzos sufren con el paso del tiempo un proceso natural de envejecimiento. Éste conlleva una oxidación de las mismas debido a su composición celulósica que, por acción de agentes externos (oxígeno, humedad, temperatura, luz) y en ciertos casos por reacciones mecánicas o químicas, puede verse acelerado.²¹ Los aceites grasos que suelen estar presentes en la elaboración de la pintura refuerzan la oxidación del soporte, debilitándolo hasta el punto de romperse.

Quizá entre todos estos factores, los que más perjudican a los lienzos son los cambios de humedad y temperatura. Los continuos movimientos de dilatación y contracción dan lugar a la aparición de deformaciones en el tejido. Estas tensiones pueden ser causa de alteraciones graves afectando a las capas de preparación y pintura (fig.7). Si el bastidor no tiene rebajados los bordes que van en contacto con el lienzo estos movimientos ocasionarán marcas en la pintura (fig.8), como bien observó Palomino.²²

I.2.- La técnica

I.2.1.- Preparación e imprimación. Definición

Cierta confusión se desprende de la terminología empleada por los antiguos al referirse a este estrato. De manera general, por el término *preparación* se entiende la realización de una serie de operaciones encaminadas a volver apto el soporte pictórico para recibir las capas de color. Este proceso incluye fases tan diversas como el tratamiento preliminar del soporte, la aplicación de un fondo-preparación (capa aislante

²¹ DOERNER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, ed. Reverté, Barcelona, 1989, pág.99; DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y...*, *op. cit.*, pág.68.

²² PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, &II, cap.III, págs.126-127.

de cola/capas de yeso u otras sustancias mezcladas con un vehículo apropiado a la técnica pictórica que se vaya a utilizar) y la superposición de una capa de imprimación (con o sin estrato aislante).

En el campo teórico del arte se ha convenido que el término *preparación* abarque dos significados que en el práctica son bien diferentes. Uno, general, se refiere a la preparación del soporte pictórico y otro, específico, alude a la capa de preparación magra (yeso y cola). En cuanto al vocablo *imprimación* define una de las fases incluidas en la preparación del soporte, concretamente, la capa de fondo compuesta por pigmentos secativos y aglutinante oleoso sobre la que se hacía el diseño.²³

1.2.1.1.- Funcionalidad de la preparación

El fondo pictórico, entendiendo por éste el conjunto de las fases anteriormente descritas, cumple una serie de funciones concretas en la obra de arte determinantes en la estabilidad y conservación de la misma. Entre ellas cabría destacar como más significativas:

- a.- sirve de *cama* atenuando las faltas y huellas transmitidas directamente por el soporte a la pintura.
- b.- proporciona una base estable sobre la que aplicar las capas de color.
- c.- facilita la aplicación de la pintura al reducir la absorción del soporte.
- d.- suministra una tonalidad base a la pintura. Dependiendo de su cromatismo proporciona luminosidad o contraste a la obra.

²³ Pacheco utiliza el término *aparejo* para indicar la primera capa aplicada al soporte y *emprimación* o *emprimadura* para referirse a un fondo coloreado sobre el que asentar las sucesivas capas de pintura (con aceite) proporcionando al pintor ciertos efectos. Véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, págs.480-481.

e.- aporta una determinada textura a la superficie pictórica.

I.2.1.2.- Condicionantes en la elección. Efectos estéticos

La elección y distribución que el artista hace de los componentes que constituyen las capas de fondo están condicionadas por la naturaleza del soporte y la técnica de ejecución de la pintura. A su vez, éstas dependerán directamente de la ubicación geográfica e histórica del pintor así como de sus propias preferencias.

Además de cumplir una función estructural en el conjunto de la obra, la tonalidad del fondo influye directamente en su cromatismo y, por tanto, en la percepción de la imagen. Los pintores, conocedores de estos efectos, los tuvieron en cuenta a la hora de elegir aquellos matices y tonos que iban a formar parte de su creación artística, adecuando la técnica y modo de aplicación de las capas de color al tipo de fondo previamente seleccionado. Normalmente, los efectos causados por la tonalidad de la preparación son siempre más acusados cuando las capas de color han sido aplicadas como veladuras.

Entre los diferentes tipos de fondos los monocromáticos (sobre todo los blancos) destacan por facilitar la difusión de la luz, potenciar el fenómeno de la reflexión y aumentar la luminosidad de las capas de color sobrepuestas. Ya en la Antigüedad, Leonardo observó el efecto que la base coloreada producía en la visión de los colores situados encima y manifestó que sólo la superficie blanca admitía todos los colores.²⁴ La capacidad del blanco para conservar siempre vivo el cromatismo de la obra fue también señalada por Fresnoy.²⁵

²⁴ VINCI, L. da, *El Tratado de la Pintura*, Colección Tratados, Madrid, 1986, cap.CXXIII, pág.58.

²⁵ FRESNOY, C.A., *L'arte della Pittura*, Roma, 1775, precetto XLVI, págs.190-191 en nota: "Tutti i Pittori, i quali hanno ben colorito, aveano ancora per massima di dipingere sopra fondi bianchi... e ciò fervivanti che le lor pitture fresche, vive, e floride si conservaffero..."

Las posibilidades estéticas que las capas de preparación brindaban al artista se potenciaron con el empleo de las preparaciones coloreadas, la técnica del óleo y el uso de la tela como soporte pictórico. El fondo coloreado proveía a la obra de un matiz generalizado y llegó a adquirir un papel relevante en aquellos casos en que el pintor lo dejó visible intencionadamente en zonas concretas de su pintura (fig.9).

Por otra parte, los efectos causados directamente por dichas capas pueden verse aminorados o acentuados dependiendo de la textura que aporten al conjunto de la obra. Del método de aplicación, del instrumento utilizado y de la intención última del artista dependerá en gran parte la textura final del estrato. Soporte y técnica pictórica son elementos a tener en cuenta. Para la pintura sobre tabla, ya fuese temple u óleo, la mayoría de los tratadistas recomendaron la aplicación del fondo a pincel y su posterior lijado, obteniendo así una superficie pulida donde aplicar las capas de color. Era necesario ocultar las irregularidades del soporte, lo cual se lograba mediante el espesor del estrato. A este respecto son claras las palabras de Pacheco:

... y templado su yeso grueso vivo y cernido, se le dan tres o cuatro manos, aguardando a que se seque cada una y, plasteciendo los hoyos, se temple el mate, no muy fuerte, con que se le dan otras cinco o seis manos, de manera, que tenga cuerpo y, después de bien seco, se lixa y rae muy bien con un cuchillo agudo y parejo de filo, hasta que quede como una lámina...²⁶

En cuanto a la preparación de los lienzos, aproximadamente hasta el siglo XVI, se mantuvo la antigua costumbre de extenderla lo más lisa posible sobre telas generalmente finas. Pero con la incorporación en el campo de la práctica artística de los lienzos con grano grueso, el espesor del fondo pasó a depender de la intención del artista. En muchos casos se aprovechó la granulosidad del soporte dejándolo visible para lograr determinados efectos. Palomino recogió esta práctica en su obra:

²⁶ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, pág.481. Véase también PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.III, pág.131.

... tendiéndola con la imprimadera, y repasándola muy bien hacia arriba, y hacia abajo, porque se tapen los poros, y apurarla, de suerte, que se vea la superficie de los hilos...²⁷

I.2.1.3.- Factores de alteración

La naturaleza y duración del estrato de fondo son factores esenciales para la supervivencia de la obra. Del espesor de la capa, de su calidad material y de la técnica utilizada depende en gran medida la correcta ejecución pictórica y, por consiguiente, la buena conservación del tejido estructural. De todos es sabido el gran cuidado que los antiguos pusieron en la elección y uso de buenos materiales, así como en la correcta preparación de los mismos para lograr la perdurabilidad de sus obras. La propia experiencia personal o la adquirida en el taller/estudio de otros pintores hizo a los tratadistas tomar conciencia de la repercusión que este estrato tenía en los aplicados directamente sobre él, considerando la necesidad de respetar una serie de normas.²⁸ La contemplación directa de muchas obras alteradas, en parte o en su conjunto, llevaron a Palomino a la siguiente reflexión sobre los aparejos:

... aunque a algunos parezca nimiedad... no importa menos, que la total seguridad de la pintura, y su perpetuidad, como experimentamos (especialmente en los lienzos) destruídos originales... por la mala calidad de los aparejos...²⁹

El comportamiento de los estratos de preparación e imprimación ante los agentes de deterioro no difiere del mostrado por la película de color. Varios son los factores

²⁷ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., pág.130.

²⁸ Para las referencias que aparecen en los tratados de pintura sobre las alteraciones derivadas directamente de las capas de preparación e imprimación véase GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J., "La preparación e imprimación de los soportes pictóricos de madera y tela según la visión de algunos de los principales tratadistas de la pintura", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla 1992, págs.178-179.

²⁹ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.III, pág.134.

que intervienen activamente en su conducta tales como naturaleza y calidad de los materiales, soporte y técnica pictórica, modo de aplicación, ubicación de la obra y acción de la temperatura y la humedad.

Conocer la naturaleza de los pigmentos que forman parte de la composición de los fondos es importante para la buena conservación de las pinturas. Toda alteración del color en la preparación afecta de manera directa al cromatismo de la obra pudiendo ocasionar una modificación de los matices y tonos de la superficie pintada. Este deterioro se produce por la tendencia de las capas de color al óleo a volverse translúcidas con el paso del tiempo, lo cual hace aflorar a la superficie la tonalidad del fondo oscureciendo la pintura.³⁰ A ello se debe sumar el papel ejercido por el aceite secativo y el aglutinante oleoso empleado como "medium" del pigmento, pues un mal secado de aquél o un exceso de éste pueden acrecentar dicho ensombrecimiento. La tratadística es clara al respecto haciendo especial mención del inconveniente que presentan las imprimaciones de tonalidades oscuras. Para Armenini, el aceite podía empalidecer y oscurecer los colores, viéndose incrementada su acción en aquellas obras ejecutadas sobre una imprimación oscura.³¹ El mismo efecto fue descrito por Bisagno.³² Pacheco rechazó la mala costumbre de añadir a los aparejos "aceite de comer" o "aceite de linaza" al comprobar el efecto que tal adición tenía en la práctica artística:

³⁰ HENDY, P.; LUCAS, A. S., "Les preparations des peintures", en *Museum*, XXI-4 (1968), pág.123.

³¹ ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti della Pittura*, (ed. Marina Gorreni, prefacio de Enrico Castelnuovo), Giulio Einaudi editore, Turín, 1988, pág.126: "... la vernice che vi entra un poco più che nell'altre, perciò che con gli effetti si vede che tutti i colori che vi si pongono sopra, et in specie gli azzurri et i rossi, vi compariscono molto bene e senza mutarsi, conciosiaché l'oglio, come si sa per Prova, tutti i colori naturalmente oscura e li fa tuttavia pallidi, onde tanto più sozzi si fanno, quanto più essi trovano le lor imprimadure sotto esser più scure".

³² Este tratadista sigue casi al pie de la letra las palabras de Armenini, véase BISAGNO, F., *Trattato della Pittura*, Venecia, 1642, cap.XIII, págs.117-118: "... mediante la vernice, che vi entra vn poco più, che nell'altre, percioche con gli effetti si vede, che tutti i colori posti di sopra, & in particolare gli azzurri, e i roffi, vi compariscono molto bene, e senza mutarli, effendoche l'oglio come si sa per proua tutti i colori naturalmente ofcura, e gli fa tuttaua pallidi, onde tanto più fozzi si fanno, quanto più essi trouano le lor imprimature fotto effer più scure".

... usan también moler el yeso mate en la losa, y templarlo sin colarlo, y echarle un poco de aceite de linaza; lo cual suele ser causa de vidriarse el aparejo y saltar.³³

De igual importancia es la adecuación de la preparación al tipo de soporte y a la técnica utilizada. El desarrollo de los tejidos de tela como soportes pictóricos llevó a los tratadistas a recomendar los fondos oleosos por ser más flexibles y menos quebradizos que los magros. Palomino, desde su propia experiencia y mostrando cierta preocupación por la buena conservación, aconsejó al pintor controlar la cantidad de gacha a aplicar sobre el lienzo ya que un exceso podría hacer saltar la pintura con el paso del tiempo:

... algunos tan tercos, y endurecidos (los lienzos), que no sólo es imposible arrollarlos, para poderlos transportar de un lugar a otro; sino, que aun sin eso, están totalmente saltados, y destruídos, e incapaces de remedio; y todo procede de estar los aparejos tan cargados, que con facilidad se quiebran, y se despiden del lienzo...³⁴

Para evitar estos daños la imprimación debía ser aplicada en capa fina siendo visible la trama del lienzo. Del espesor de la capa dependía la durabilidad de la pintura.³⁵

El grado de deterioro de la preparación no está sólo en función de la naturaleza y calidad de sus componentes sino también de la resistencia de éstos a los cambios atmosféricos. Aplicadas correctamente, las capas de yeso resisten largo tiempo en unas condiciones normales de temperatura y humedad. Pero cuando la humedad atmosférica es excesiva, se puede producir una disgregación en las placas del yeso (creta)

³³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.VII, pág.504. Véase además pág.506.

³⁴ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.III, págs.129 y 134.

³⁵ *Id.*, pág.134. Los inconvenientes derivados del uso de preparaciones espesas han sido señalados por MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica de la pintura. (Los diversos procedimientos. Las enfermedades de los colores. Los cuadros falsos)*, Colección Numen, Buenos Aires, 1955, pág.121.

volviéndose la capa pulverulenta y ocasionando, en casos extremos, el levantamiento de la película de color. De ahí la importancia que para seleccionar la preparación conveniente dio Pacheco al conocimiento del clima donde fuese a estar ubicada la obra:

... la experiencia me ha enseñado que todo aparejo de yeso, de harina o de ceniza se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo y salta acostras lo que se pinta...³⁶

La misma observación la encontramos en Palomino quien, a los efectos descritos por aquél, añade el oscurecimiento de los colores y la modificación de la imagen:

... no lo tengo por bueno: porque en lugares húmedos, se enmohece, y escupe una florecilla, o moho por encima de la pintura, que totalmente la oscurece, y perturba...³⁷

Además, considera contraproducente la aplicación de una capa de cola de retazo previa a la preparación, pues la humedad hincha la cola cerrando los poros de la madera y dificultando la buena adherencia de los estratos pictóricos aplicados sobre la misma.³⁸

Las capas de preparación pierden con el paso del tiempo sus propiedades de elasticidad para adaptarse a los movimientos naturales del soporte. La oxidación y el endurecimiento que sufren tanto los aceite como la cola utilizados en el estrato impiden a éste que siga dichos movimientos, produciéndose una pérdida de adhesión. Sin llegar a existir un desprendimiento de la preparación, los cambios dimensionales del soporte pueden ocasionar la aparición de craquelados. La disposición de las grietas depende tanto de las diversas reacciones que los agentes atmosféricos ocasionan en la masa fibrosa del soporte como de la naturaleza de los elementos, espesor y modo de

³⁶ PACHECO, F., *Arte de la..., op. cit.*, lib.III, cap.V, pág.481. Para los diferentes aparejos en función del clima véase además cap.VII, págs.504-505.

³⁷ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico..., op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.III, págs.128-129.

³⁸ *Id.*, pág.131.

aplicación del estrato³⁹. Si el envejecimiento natural de los materiales constitutivos del fondo no afecta de manera importante a la capa pictórica, no ocurre lo mismo cuando se trata de las grietas ocasionadas por los diferentes movimientos del soporte y de la preparación. En esta conducta también interviene la técnica de ejecución de la pintura. Generalmente, el fondo y la película de color evolucionan a la par cuando ambas capas están constituidas por materiales de igual naturaleza, invirtiéndose el proceso en aquellos casos en los que difiere. Es entonces cuando cada uno responde de manera distinta a los factores de alteración y al envejecimiento natural de sus materiales.

1.2.2.- La capa pictórica. Factores que determinan el color

La molienda del pigmento con su diferente granulosis juega un papel importante en la textura de la pintura y en la percepción del color. Las prácticas de taller permitieron conocer pronto la influencia que la preparación de los colores tenía en el resultado final de la obra. Las diferentes gradaciones de aquéllos eran obtenidas mediante variaciones en el grado de molienda del pigmento. Uno de los casos más representativos es la tendencia de los azules a perder la intensidad de su tono conforme se reduce el tamaño de su grano. Así, el azul ultramar (lapislázuli), la azurita y la malaquita (ambos carbonatos básicos de cobre aunque el último con mayor cantidad de agua combinada) pierden su color a medida que se muelen, pudiendo llegar a ser traslúcidos⁴⁰ (fig.10). De ahí que la operación de molido fuese especialmente delicada, más teniendo en cuenta que se trataba de pigmentos muy caros.

La modificación cromática derivada de la molienda del pigmento fue descrita por Cennini al explicar la preparación del lapislázuli:

³⁹ Los diversos craquelados que pueden derivarse del espesor dado a la preparación han sido estudiados por MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica...*, op. cit., págs.125-126.

⁴⁰ Sobre la modificación del azul por la molienda del pigmento véase el *Ms. Boloñés* en la ed. de MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises of the Arts of Painting*, Dover Publications, Nueva York, 1967, vol.II, pág.343; "... Ma quelle che mutano la bellezza del primo colore e da considerar un quanti gradi se mutano per che ce sonno de quelle che quanto piu montano tanto sonno piu fini".

... toma lapislázuli... Tritúrala en un mortero... cuanto más la muelas más fino " te saldrá el azul, aunque menos violáceo o negruzco."⁴¹

Normalmente, un pigmento muy molido o de grano fino llevaba pareja su aplicación en la superficie de la tabla o del lienzo mediante gran cantidad de aglutinante. Esto permitía al artista conseguir una materia pictórica fluida que se adaptaba a determinados efectos estéticos imposibles de conseguir partiendo de un grano grueso. A pesar de ello, son muchas las obras en las que ambas posibilidades han sido combinadas, demostrando su creador una gran habilidad técnica.

Entre los diversos condicionantes a los que el pintor de la Antigüedad estaba sometido en su trabajo se encontraban las exigencias de tipo técnico. De la calidad del material y de su forma de uso dependía la perdurabilidad de la pintura.⁴² Conviene recordar que los rojos y azules, prácticamente los únicos colores a los que se refieren los contratos de manera reiterativa, eran los más expuestos a ser variedades de dudosa calidad. Para evitar el fraude, los estatutos florentinos de 1315-1316 y los de Munich en 1461, prescribieron duras penas a aquéllos que intentasen vender azurita como el más costoso ultramar y rojos compuestos a base de azafrán de Cataluña mezclado con azafrán de la Toscana.⁴³ A consecuencia de su elevado precio y como solución a la escasez de algunos colores, muchas veces se recurrió a las lacas, bastante más baratas y asequibles. El proceso de fabricación consistía en teñir pigmentos blancos o incoloros con los tintes (de origen orgánico, vegetal o animal) utilizados en la tinción de tejidos. De esta manera se lograban colores muy intensos a un bajo coste. Ahora bien, no todo eran ventajas: la perdurabilidad del tono dependía de la buena manipulación técnica en la fabricación de la laca.

⁴¹ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.LXII, pág.106.

⁴² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, pág.485: "... soy de la opinión que las cosas, aunque hayan de ser bañadas, se labren con buenos colores, porque es más perpetua y durable la pintura..."

⁴³ DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Glottio to Dürer...*, op. cit., pág.126; BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making. Italian Painting before 1400*, National Gallery, Londres, 1992, pág.7.

Otro factor crucial en la pintura es el aglutinante. Del tipo seleccionado por el artista dependerá tanto la manera de aplicar los colores en la superficie del lienzo como el efecto final del estrato. Podemos suponer que por tradición de taller los efectos derivados de un mal uso de la técnica eran perfectamente conocidos entre los dedicados al campo del arte. Los antiguos entendían por temple (templar) la mezcla de materia-pigmento y aglutinante (cualquiera que fuese éste). La evolución del temple a la cola al temple de huevo o aceite/resina hizo que la técnica pasará de magra a grasa, mejorándose las propiedades y consistencia de los colores que, en el segundo caso, eran amasados con aceite de linaza.⁴⁴ Evidentemente, el paso de una técnica a otra no ocurrió bruscamente y, como técnica intermedia, encontramos muchas obras trabajadas en sus primeras manos con temple magro, habiéndolas acabado el pintor con la aplicación de veladuras al óleo.

Independientemente de los efectos ópticos que produce el barniz en la imagen pintada, la propia capa pictórica se altera cromáticamente. Esta modificación es ocasionada no sólo por el envejecimiento natural de los materiales constitutivos del estrato sino también por la acción de agentes externos, destacando la luz y las condiciones ambientales.

Por otra parte, la adición de aceite como aglutinante de los pigmentos ocasionó alteraciones en el color, sobre todo, en el caso de los azules. Son numerosos los tratadistas que hacen especial mención del aglutinante con el que el pintor debía mezclar el pigmento azul para no enturbiar la pureza del tono, siendo fundamental la transparencia de aquél. Cennini recomendó templarlo con cola de recortes de pergamino.⁴⁵ De igual manera, Vasari recuerda cómo los antiguos tenían por costumbre aglutinarlos con cola de desperdicios de carne en lugar de yema de huevo

⁴⁴ Heraclio y el Monje Teófilo constituyen uno de los primeros testimonios escritos sobre el uso del aceite como aglutinante. Véanse MERRIFIELD, M. P., *Original treatises...*, *op. cit.*, vol.I, XXVI, págs.228-230; THEOPHILE, (Le Molne), *Essai sur...*, *op. cit.*, cap.XXVII, pág.39.

⁴⁵ CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CXI, pág.151. No siempre esto era así ya que cuando se trataba de estofados y brocados azules, el pigmento se aglutinaba con un poco de cola y yema de huevo, véase cap.CXLI, pág.176.

para no dar un tono verduzco a la pintura.⁴⁶ En su explicación sobre la técnica al óleo aconseja que los colores se mezclen con aceite de lino o preferiblemente de nuez para evitar su amarilleamiento.⁴⁷ Palomino destaca el aceite de nueces en el logro de un azul estable.⁴⁸ En el caso de la azurita -también conocida como *azzurro dell'Allemagna*, *azzurro della Magna* y *azzurro citramarinum*- cuando va aglutinada con aceite, el amarilleamiento y decoloración del medio provoca que aquélla -carbonato básico de cobre- se oscurezca, pudiendo alcanzar una tonalidad amarronada o negruzca.⁴⁹ Pacheco demuestra conocer estas alteraciones cuando aconseja al pintor que utilice, de manera general, azules en gamas claras y que reserve el azul, puro o con la adición de esmalte en pequeña cantidad, para las zonas oscuras del cuadro. No olvida dar las razones que le mueven a ello:

... porque el azul con el tiempo oscurece y tira a negro, como muestran los países, y veo por experiencia muchas ropas que fueron azules vueltas en una mancha negra sin que se determinen los trazos del paño, y siendo claro, siempre es azul y se ven sus claros y oscuros...⁵⁰

El ultramar natural (*azzurro oltremarino*), obtenido mediante la molienda de la piedra semipreciosa lapislázuli, puede ver modificado su intenso tono azulado original por uno grisáceo debido a la acción del dióxido de sulfuro contenido en la atmósfera, la humedad y/o a la acidez del aceite utilizado como aglutinante del pigmento.⁵¹ En

⁴⁶ VASARI, G., *Vidas de pintores...*, op. cit., tomo I, cap.VI, pág.63: "... Los azules los templaban con cola de pergamino porque el amarillo del huevo les daba un tinte verde, mientras que la cola o la goma mantenían fijo el color".

⁴⁷ Id., cap.VII, pág.65.

⁴⁸ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo I, lib.I, cap.VI, págs.140 y 150.

⁴⁹ La alteración es producida por la formación de oleato de cobre. Entre los autores que analizan el tema véanse THOMPSON, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover publications, Inc., Nueva York, 1956. alteración del pigmento págs.132-134; DOERNER, M., *Los materiales de...*, op. cit., pág.53; BRACHERT, T., *La Patina*, Nardini editore, Florencia, 1990, págs.51-52.

⁵⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, págs.485-486. La misma recomendación se encuentra unas páginas después, véase cap.VIII, pág.530: "Templará el pintor sus colores algo más claras que el natural, porque casi siempre oscurecen..." Probablemente tuvo la ocasión de comprobarlo en la pintura que Mohedano realizó para la Casa Profesa, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, nº62, (1944), págs.66-67.

⁵¹ PLESTERS, J., "Ultramarine Blue, Natural and Artificial", en *Studies in Conservation*, II, (1966), pág.68.

general, presenta un comportamiento mejor usado al temple ya que en medio oleoso su tonalidad azul tiende a volverse negruzca, ocasionando una desfiguración importante en aquellos casos en los que ha sido utilizado por el pintor como el principal punto focal de su obra.⁵² Así ocurre cuando la alteración se produce en los ropajes de personajes iconográficamente relevantes, como es el caso de la Virgen.

Por otra parte, son numerosas las áreas de pintura realizadas con esmalte que se han decolorado. El aceite utilizado para aglutinar el pigmento puede transformar su inicial color azul en un gris o verde grisáceo. Según Plester los diferentes índices de refracción del pigmento y del aglutinante, así como la interacción química de los componentes de ambos (álcali o cobalto del esmalte con el aceite del aglutinante) o del esmalte con otros pigmentos adicionados como secativos, son algunos de los factores que explicarían la alteración cromática⁵³ (fig.11).

Los rojos comprendían con frecuencia variedades inestables y sensibles a la luz que los decoloraba con más rapidez cuanto más luminosos y brillantes eran. Los antiguos tuvieron dificultades para distinguir entre el cinabrio puro (origen natural) o bermellón (origen artificial) y el minio de plomo, empleando los textos de la época el nombre de *minium* (minio) indistintamente para ambos pigmentos.⁵⁴ El cinabrio (sulfuro de mercurio) es inestable a la luz por su tendencia a transformarse en la variedad del sulfuro de carbono, negra y más estable.⁵⁵ Este fenómeno es bastante raro en el caso de pinturas sobre tabla debido a la acción que ejerce el aglutinante sobre los pigmentos. Ello debió ser conocido en la Antigüedad a tenor de la observación de Cennini:

⁵² HALL, M., *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, 1992, pág.7.

⁵³ PLESTERS, J., "A preliminary note of the incidence of discolouration of smalt in oil media", en *Studies in Conservation*, 14 (1969), págs.62-74; véanse también MÜHLETHALER, B.; THISSEN, J., "Smalt", en *Studies in Conservation*, 14 (1969), págs.47-61; GIOVANOLI, R.; MÜHLETHALER, B., "Investigation of discoloured smalt", en *Studies in Conservation*, 15 (1970), págs.37-44.

⁵⁴ Esta confusión puede estar debida a que el cinabrio era frecuentemente adulterado con rojo de plomo. Sobre el origen de la palabra minio y su diferencia con el bermellón pueden consultarse THOMPSON, D. V., *The Materials and...*, op. cit., págs.102-103; GETTENS, R. J.; FELLER, R. L.; CHASE, W. T., "Vermillion and cinnabar", en *Studies in Conservation*, 17 (1972), págs.45-69.

⁵⁵ BRACHET, T., *La Patina...*, op. cit., pág.50.

... su naturaleza no se aviene bien con el aire, y mejor se mantiene en tabla que en muro; pues, con el paso del tiempo y en contacto con el aire, se ennegrece...⁵⁶

La estabilidad del color en el bermellón depende también de la técnica pictórica utilizada. Aquella es mayor cuando el pigmento va mezclado con temple al huevo, mientras que con aglutinante acuoso la estructura cristalina del bermellón sufre un cambio físico causante, a su vez, del oscurecimiento que sufre la tonalidad roja inicial.⁵⁷ Los efectos de la luz unidos a otros factores atmosféricos pueden ser también responsables de la modificación del tono, virando al negro (metacinabrita) incluso en medio oleoso debido a procesos de oxidación.⁵⁸

La misma inestabilidad presenta el minio de plomo (óxido salino de plomo) que en contacto con el aire y la luz ennegrece fácilmente, transformándose el tono rojizo original en negro. De nuevo Cennini advierte de ello al recomendar su uso para el temple:

Este color sólo sirve para trabajar en tabla... al estar en contacto con el aire se vuelve negro y pierde su color.⁵⁹

El minio también puede perder su color inicial empleado en técnicas a la cola, convirtiéndose, por acción de ácido nítrico o acético en presencia de humedad y temperatura elevadas, en dióxido de plomo de color marrón.

⁵⁶ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.XL, pág.68.

⁵⁷ DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Glottio to Dittre...*, op. cit., pág.186.

⁵⁸ THOMPSON, D. V., *The Materials and...*, op. cit., págs.107-108; MANAUT VIGLIETTI, J., *Técnica del arte de la pintura o libro de la pintura*, ed. Dossat, Madrid, 1959, pág.88; GETTENS, R. J.; FELLER, R. L.; CHASE, W. T., "Vermilion and...", op. cit., pág.53; HALL, M. B., *Color and technique in Renaissance Painting. (Italy and the North)*, J.J. Augustin, Publisher, Locust Valley, Nueva York, 1987, págs.7-8 y nota 18; *Color and Meaning...*, op. cit., pág.7; BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making...*, op. cit., págs.32 y 50.

⁵⁹ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.XLI, pág.69.

Una pérdida de color se produce de manera general en las lacas cuando están expuestas a la luz, pudiendo adquirir un tono amarillento que, a su vez, está determinado por el aglutinante utilizado.⁶⁰ La *Coronación de la Virgen*, pintada por Lorenzo Monaco entre 1415-1420 y actualmente expuesta en la National Gallery de Londres, constituye un caso excepcional al mostrar cómo la alteración de un simple pigmento puede modificar significativamente la apariencia de una pintura (fig.12). Exámenes técnicos de análisis han ratificado que el actual manto blanco de la Virgen fue en su origen de un tono rosa malva obtenido por combinación de blanco de plomo, ultramar natural y laca roja. Es interesante destacar que en las áreas del manto cubiertas con hojas metálicas de oro (tales como los estofados de las mangas así como en la orla y los dibujos geométricos "sembrados" del manto), el color se encuentra en un buen estado de conservación; por contra, en las zonas que han recibido una mayor cantidad de luz, la laca roja se ha decolorado.⁶¹

En general, toda pintura puede estar expuesta a las más variadas influencias capaces de alterar la tonalidad de sus pigmentos y la inicial calidad óptica de la obra. Combinados con la luz, otros factores como los gases atmosféricos, las fluctuaciones en la humedad relativa y en la temperatura ambiente, o la exposición a productos reactivos en las operaciones de limpieza, pueden provocar una reacción química en la sustancia, resultando de ello el empalidecimiento u oscurecimiento de los colores.

I.2.3.- La capa de barniz. Aplicación y efectos estéticos en el cromatismo de la obra

Al finalizar la pintura era costumbre la aplicación de una capa de barniz, normalmente compuesto de resinas naturales y aceites de semillas cocidos. Esta práctica

⁶⁰ THOMPSON, D. V., *The Materials and...*, op. cit., págs.108-109; MANAUT-VIGLIETTI, J., *Técnica del...*, op. cit., pág. 89; BRACHERT, T., *La Patina...*, op. cit., pág.52.

⁶¹ Para el estudio técnico de esta pintura véase BURNSTOCK, A., "The Fading of the Virgin's Robe in Lorenzo Monaco's "Coronation of the Virgin", en *National Gallery Technical Bulletin*, 12 (1988), págs.58-65. Referencias a la alteración de la laca roja utilizada por Lorenzo de Mónaco en dicha obra pueden encontrarse en BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making...*, op. cit., pág.50; HALL, M., *Color and Meaning...*, op. cit., pág.7.

se remonta a la Época clásica. Apelles fue considerado el inventor del "barniz" al rematar sus pinturas con la aplicación de una fina capa de un líquido oscuro que, extendido sobre la superficie, acentuaba el brillo (*repercussum claritas*) de todos los colores y, al mismo tiempo, actuaba como protección contra el polvo y la suciedad. No debieron ser pocos los intentos realizados y los fracasos obtenidos por los pintores en el deseo de lograr igualar el resultado alcanzado por aquél, si nos guiamos por las siguientes palabras recogidas en la *Historia Natural* de Plinio:

Una cosa no se pudo imitar de Apeles, que, acababa la tabla, la bañaba con cierto atramento, o barniz, que lucía a los ojos y la conservaba contra el polvo y otros daños; pero, de tal manera, que el resplandor no ofendiese la vista y, dexando la pintura como una lustrosa piedra, daba oculta gravedad a los colores floridos.⁶²

La tratadística es reiterativa en lo referente a este pasaje. En general, los diversos autores interpretan la aplicación de dicha sustancia con dos fines claros: uno, proteger los colores de la acción de ciertos agentes degradantes y otro, una función claramente estética pues con ella se intensificaba algunos o todos los colores.⁶³ Cualquiera de nosotros ha podido comprobar cómo al barnizar una pintura los colores se "reavivan", las formas se hacen más nítidas y, en general, el aspecto mejora notablemente. Esto ocurre porque la resina que forma parte del barniz se introduce en las oquedades e irregularidades microscópicas existentes entre el pigmento y el aglutinante. Al ser el índice de refracción de aquélla mayor al que tiene el aire (alrededor de 1,5), se produce un aumento de croma (saturación en los colores), una

⁶² "Inventa eius et ceteris profuere in arte, unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui ut id ipsum, repercussum, claritatis colorem album excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti de mum appareret, sed et tum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularum intuentibus, et e longinquo eadem res nimirum floridis coloribus austeritatem occulte daret". Cfr. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.VI, pág.495 y nota 5.

⁶³ ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti...*, op. cit., pág.125: "... mediante la vernice che vi entra un poco più che nell'altre, perciò che con gli effetti si vede che tutti i colori che vi si pongono sopra, et in specie gli azzurri et i rossi, vi compariscono molto bene e senza mutarsi..."; BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XIV, pág.123: "... quì ci sono dipoi le vernici; l'effetto delle quali è di rauviare, e di cavar fuori i colori, e manu tenergli lunghissimo tempo belli, e viuaci, & appresso hà forza di feoprire ancora tutte le minutezze..." Sobre este tema y la confusión a que dio lugar el término entre los diversos tratadistas de arte pueden consultarse GOMBRICH, E. H., "Dark Varnishes: Variations on a theme from Pliny", en *The Burlington Magazine*, CIV, 707, (1962), págs.51-55; PLESTERS, J., "Dark Varnishes-Some Further Comments", en *The Burlington Magazine*, CIV, 716, (1962), págs.452-460; GOMBRICH, E. H., "Controversial Methods and Methods of Controversy", en *The Burlington Magazine*, CV, 720, (1963), págs.90-91.

mayor nitidez y una disminución en la luminosidad. El efecto será más acusado conforme mayor sea la diferencia entre el índice de refracción del medio por el que viaja el rayo de luz y el de la partícula contra la que choca.⁶⁴

Un factor a tener en cuenta por su influencia en el efecto final de la pintura era el tiempo transcurrido entre la conclusión de la obra y la aplicación del barniz. Para Cennini sólo esperando el mayor tiempo posible una vez finalizada la pintura se conseguía un barnizado delicado y agradable. Y aduce como principal razón que los colores "cuando están mezclados con sus temples, reaccionan mal al añadirles otros temples diferentes".⁶⁵ Todos aquéllos que siguiesen sus consejos conseguirían que una vez barnizadas, el cromatismo de sus obras ganase en belleza, conservando los colores su viveza inicial.⁶⁶

De igual manera, se recomendó que antes de aplicar la sustancia sobre la obra, ambas fuesen previamente calentadas para facilitar el proceso manual.⁶⁷ Una razón más añadiría Pálomino a tal costumbre, esto es, evitar el empañamiento o pasmado del barniz por la diferente temperatura de la sustancia a aplicar y de la superficie que la recibe:

Y se advierte, que si este barniz no se da estando caliente él, y la pieza, que se ha de barnizar, se aniebla, y destruye la obra...⁶⁸

⁶⁴ Sobre los efectos que tienen lugar al barnizar una pintura puede consultarse el estudio de MUÑOZ VIÑAS, S., "¿Por qué (y cómo) modifican los barnices el aspecto de una pintura? Elementos para la elaboración de un modelo teórico", en *Pátina*, n°7 (1995), págs.78-82.

⁶⁵ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.CLV, pág.192.

⁶⁶ *Id.*, pág.193.

⁶⁷ THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, op. cit., cap.XXVIII, pág.39; CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.CLV, pág.193. Véanse además BISAGNO, F., *Trattato...*, op. cit., cap.XIV, pág.124: "Alcuni dunque pigliauano dell'oglio di Abezzo chiaro... che effi lo leuauano dal fuoco, e meschiando con la mano, così caldo lo stendeuano sopra il lauoro prima posto al fole, fiche toccauano con quella da per tutto egualmente, e questa vernice è tenuta la più lustra d'ogn'altra..."

⁶⁸ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.IX, cap.XV, pág.509.

Instrumento utilizado, modo de aplicación y espesor de la capa de barniz son aspectos que no olvidaron tratar los teóricos de arte. Colocada la obra horizontalmente para facilitar la aplicación de la película, la propia mano del pintor o una esponja de material suave, fueron los instrumentos a los que aquéllos se refirieron.⁶⁹ Pero el efecto final y, sobre todo, la transparencia del barniz no dependía sólo del método de aplicación sino también del espesor de la película, como bien observó Leonardo:

Siempre que entre la vista y un color haya algun objeto interpuesto, disminuirá el color su viveza á proporcion de lo mas o menos grueso, ó compacto del objeto.⁷⁰

Los textos históricos son claros testimonios de la intención de los antiguos en obtener un barniz lo menos coloreado posible y aplicado en capa fina.⁷¹

Por otra parte, cuanto más irregular sea la película del barniz (así ocurre con la superficie de un barniz mate) mayor será la dispersión desordenada de los rayos de luz provenientes de la pintura, produciéndose una disminución en la nitidez de los contornos, una reducción del croma y un aumento de la luminosidad. Por contra, en las superficies brillantes y/o lisas los rayos de luz se reflejan de manera ordenada, originándose un alto grado de reflexión especular sobre ellas y, por tanto, un aumento en la saturación de los colores.⁷²

⁶⁹ THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, *op. cit.*, cap.XXVIII, pág.40; CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CLV, pág.193.

⁷⁰ VINCI, L. da, *El Tratado...*, *op. cit.*, § CXXXVI, pág.63. Véase además § CXXXI-§ CXXXII, pág.61.

⁷¹ Algunos ejemplos son recogidos en MACLAREN, N.; WERNER, A., "Some Factual Observations about Varnishes and Glazes", en *The Burlington Magazine*, 563, (1950), pág.189-192.

⁷² Véase MUÑOZ VIÑAS, S., "¿Por qué (y como) modifican los...", *art. cit.*, págs.78-82.

I.2.3.1.- Alteración cromática del barniz y sus efectos en la pintura

La importancia que en otras épocas se dio a la buena conservación de los materiales pictóricos, tanto en la calidad como en su correcto uso, afectó también a los barnices.

Advirtiendo el efecto que la película final causaba sobre el cromatismo de la obra, se aconsejó al pintor que utilizase siempre "el barniz más líquido, brillante y claro" que pudiese encontrar.⁷³ En el *Manuscrito Marciana* (1503-1527), junto con varias recetas para preparar y obtener aquél a partir de resinas naturales mezcladas con aceite de nueces y sandácara, encontramos disertaciones y promesas sobre la claridad del barniz.⁷⁴ Además, existía una antigua costumbre de taller por la que los barnices se exponían en un tarro de cristal a la luz antes de su uso. El mismo método de blanqueo del barniz se perseguía colocando la obra al Sol, bien para secar el aceite o bien para intentar aclarar el amarilleamiento del medio cuando la pintura había estado durante mucho tiempo almacenada.⁷⁵ No hizo falta que transcurriese mucho tiempo para comprobar lo ineficaz del método. Se observó que aquella sustancia, inicialmente incolora, se tornaba en una tonalidad amarillenta. El principal causante del deterioro era la adición de aceite en grandes cantidades y, por ello, la mayoría de los tratadistas advirtieron sobre los riesgos que se corría al usarlo.

Con todo, los cuidados que los antiguos dedicaron a los tratamientos preliminares de las resinas naturales para eliminar su color inicial resultaron inútiles para prevenir el amarilleamiento final. Sin duda, la distorsión más profunda en la

⁷³ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.CLV, pág.193.

⁷⁴ MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises...*, op. cit., vol.II, cap.VIII, pág.629: "Vernice... puossi dare in ogni luogo perchè à chiara et mirabile in su ogni lavoro finissimo"; pág.633: "Vernice ottima chiara... per colori et a olio et per ogni dipintura"; pág.697: "Vernice chiara".

⁷⁵ Así consta en varias cartas escritas por Rubens (nº31, 32, 196, 242). Cfr. PLESTERS, J., "Dark Varnishes...", art. cit., pág.457, nota 37. Laurie recoge el texto de una de ellas: "... Si, efectivamente, cuando llegue a sus manos se hallase en mal estado, lo mejor será ponerlo al sol con mucha frecuencia, pues así desaparecerá el exceso de aceite, causa de tales cambios..." Cfr. LAURIE, A. P., *La práctica de la pintura, métodos y materiales empleados por los pintores*, edit. Hernando, Madrid, 1935, págs.33-34.



apariencia de las pinturas se debe a la decoloración de estas sustancias. De ahí que sean numerosas las investigaciones realizadas sobre las alteraciones experimentadas por resinas naturales centradas en estudiar las modificaciones de su color inicial. Sometidas a un tratamiento artificial aquéllas se degradan. En el proceso de auto-oxidación que tiene lugar debido a un aumento de la absorción de luz ultravioleta se produce el amarilleamiento de la película. Asimismo, se ha demostrado que los cambios cromáticos mostrados por algunos barnices obtenidos a partir de resinas naturales dependen del espesor de la película.⁷⁶

El tono alcanzado por un barniz alterado afecta visualmente a los colores de manera muy desigual dependiendo del índice de refracción del pigmento y del tono desarrollado por la película de protección. Aquellos colores más cercanos a la tonalidad parda de ésta se ven escasamente modificados (caso de las tonalidades oscuras y saturadas), mientras que los colores cuyo cromatismo es totalmente diferente al del barniz sufren un gran cambio en su tonalidad inicial (caso de los blancos y azules) (figs.13-14). Un efecto que Leonardo describió de la siguiente manera:

Si el vidrio fuese amarillo, podrán mejorarse ó empeorarse los colores que por él pasen á la vista; se empeorarán el azul y el negro, y mucho mas el blanco; y se mejorarán el amarillo y verde sobre todos los demas...⁷⁷

Un inconveniente más es el azuleo y pasmado del barniz causado por acción de la humedad retenida entre la película de protección y la capa de pintura, dando lugar a zonas azuladas o blanquecinas que ocasionan la modificación cromática de la

⁷⁶ RIE, E. R. de la, "Photochemical and thermal degradation of films of dammar resin", en *Studies in Conservation*, 33 (1988), págs.53-70. Sobre el mismo tema pueden consultarse RIE, E. R. de la, "The influence of varnishes on the appearance of painting", en *Studies in Conservation*, 32 (1987), págs.1-13; LAFONTAINE, R. H., "Decreasing the yellowing rate of dammar varnish using antioxidants", en *Studies in Conservation*, 24 (1979), págs.14-22; SAN ANDRÉS MOYA, M., "Barnices Artísticos. Investigaciones relacionadas con su composición, propiedades y posibles aditivos inhibidores de sus reacciones de degradación", en *Pátina*, 7, (1995), págs.94-100. Para las medidas colorimétricas de barnices véase SAN ANDRÉS MOYA, M.; CONEJO SASTRE, O.; SÁNCHEZ ORTIZ, A., "Caracterización de barnices", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.677-695.

⁷⁷ VINCI, L. da, *El Tratado...*, op. cit., § CLXI, pág.73.

superficie pictórica.⁷⁸ Esta alteración es más acusada en los tonos oscuros y brillantes de la imagen (figs.15-17).

El papel del barniz en la percepción cromática de la obra abarca otro aspecto no menos importante. El proceso de secado de la película puede originar la formación de finas grietas que dispersen la luz. Este fenómeno determina la reducción del contraste tonal y da lugar a una disminución de la transparencia.

I.3.- Otros aspectos

I.3.1.- Los craquelados

La formación de craquelados juega un papel considerable en el aspecto y textura de la pintura.⁷⁹ Si el soporte está compuesto por material orgánico higroscópico (madera y lienzo entre otros), sensible a las fluctuaciones de humedad y temperatura, se producen cambios en las dimensiones originales de aquél que pueden desencadenar tensiones mecánicas en las capas de preparación y de pintura situadas sobre él. Surgen entonces los craquelados mecánicos o de edad que normalmente adoptan la forma de líneas (curvadas o rectas), de tonalidad oscura debido a la inscrustación en sus finas redes de partículas de humo y polvo. El intervalo de extensión dependerá del espesor de la película, siendo la separación mayor cuanto más gruesa sea aquélla.

En las diversas formas que adopta el craquelado hay que tener en cuenta también el tipo de soporte. Cuando se trata de pinturas sobre tabla, las variaciones de volumen dependerán de la densidad de la madera y de la especie utilizada para cada panel. Además, los cambios de movimiento que se dan en cada anillo de crecimiento

⁷⁸ Véase MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica...*, op. cit., pág.141.

⁷⁹ A este respecto pueden consultarse las siguientes obras: MARJINISSEN, R. H., *Degradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Arcade, Bruselas, 1967, págs.130-138; KECK, S., "Mechanical alteration of the paint film", en *Studies in Conservation*, 14 (1969), págs.9-30; BRACHERT, T., *La Patina...*, op. cit., págs.77-78.

determinarán la orientación del craquelado (normalmente paralela y perpendicularmente a la fibra de la madera) (fig.18). En el caso de lienzos que han perdido su elasticidad, el daño se producirá en las zonas que estén más próximas a los travesaños del bastidor. A ello hay que añadir las tensiones mecánicas causadas por los cambios de dimensiones en el soporte y su repercusión en las capas de color (fig.19). Los daños ocasionados pueden llegar a ser visibles no sólo en la pintura sino también en el reverso del lienzo.

I.3.2.- Modificación cromática por intervenciones sobre las obras

Además de lo dicho el Restaurador se enfrenta a otras alteraciones debidas a factores de diversa procedencia que alteran el carácter original de la obra:

- uso de materiales inadecuados.
- empleo de materiales adecuados pero modificados por interacción con los propios de la obra.
- limpiezas excesivas y eliminación de veladuras.
- limpiezas artísticas y consecuente modificación de los contrastes tonales.
- limpiezas parciales o mal ejecutadas que añaden a la imagen una textura ajena y producen modificaciones estructurales.
- limpiezas que si bien de forma teórica son correctas en la práctica no tienen en cuenta el envejecimiento orgánico de los materiales y causan una discordancia en la coloración de la obra una vez desbarnizada.
- barnices coloreados.
- intervención cromática errónea sobre las obras con alteraciones de color no eliminadas previamente.
- repintes.

Un caso interesante lo constituyen los numerosos repintes en rojo realizados sobre las indumentarias de diferentes personajes en las *Bodas de Caná* pintada por

Veronés en 1562. La reciente restauración efectuada sobre la obra ha puesto en evidencia que dichos retoques debieron efectuarse como resultado de un cambio en el gusto. Recordemos que, en el siglo XVII, la reacción antimanierista daba primacia a los tonos cálidos y el gusto de aquel pintor hacia las tonalidades frías, representadas mediante su famoso verde, no era muy comprendido.⁸⁰ La escena, compuesta por una alternancia rítmica de contrastes, permitió encuadrar a cada figura mediante los colores complementarios de los vestidos portados por los personajes cercanos. Este hecho hace poco probable que el pintor suscribiese el cambio de color en el manto del intendente de verde a rojo. Puesto que dicho personaje está rodeado de otros vestidos con tonalidades rojizas, la elección del mismo tono habría dificultado la legibilidad de la escena (fig.20).

I.4.- Influencia de los contratos en la ejecución de la obra

Los documentos de contratos y estatutos corporativos aportan datos que enriquecen los conocimientos adquiridos de la observación directa del reverso de las obras. El deseo de conservación que mostraron los antiguos se refleja en la búsqueda de calidad al construir los soportes pictóricos. En las cartas de concierto que entre los años 1392 y 1396 firmó el pintor Lluís Borrassà, los contratantes incluyeron entre las obligaciones la necesidad de que aquél hiciese un "buen trabajo", una "buena obra".⁸¹ En general, los materiales a utilizar en los retablos (madera, travesaños, clavos...) van precedidos de calificativos como "bueno" o "bien". Estas preocupaciones se observan a propósito de la construcción y preparación de los soportes utilizados por el citado

⁸⁰ *Les Noces de Cana de Veronèse. Une oeuvre et sa restauration*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 1992, pág.72.

⁸¹ Nos referimos al contrato firmado por el mercader Bartolomeu Mestre y Lluís Borrassà para la pintura de un retablo dedicado a San Jaime el Menor y a San Bartolomé, para la iglesia de Vilafranca del Panadés y al concertado con el mismo pintor por Juan Humiach para el retablo de los santos Miguel y Martín de la iglesia de Sant Juan de Valls en Tarragona. Ambos son recogidos en MADURELL I MARIMON, J. M^a., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice Documental", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.VIII, (1950), págs.89 y 114.

pintor para el retablo dedicado a San Pedro en la iglesia de Santa María de Malleu, encargado el 21 de febrero de 1403 por Bernat Torn, vicario de la parroquia. En el contrato de obra se precisa que todo el retablo debía ser "de bon alber blanch, e ben secha la fusta, e ben barrat e clavat".⁸² Ramon Freixenet y Lluís Borrassà firmaron contrato el 29 de agosto de 1404 por el que este último se comprometía a pintar el retablo dedicado a la Virgen para la iglesia monasterial de las monjas Clarisas de Villafranca del Panadés comprometiéndose a hacerlo "de bona fusta d'alber, e ben secha, e ben barrat e clavat, saguons que la obra raquer".⁸³ La lista de recomendaciones sobre la naturaleza y calidad de los materiales es realmente innumerable.

En el intento de paliar las huellas que con el tiempo dejaría el soporte sobre las capas de color se obligó al pintor a tratar previamente aquél colocando cuero, lienzo o estopa en las juntas, nudos, fendas y demás desperfectos que pudiese tener. Los contratos firmados en Barcelona por el pintor Lluís Borrassà el 23 de febrero de 1392, el 20 de enero de 1396, el 26 de enero de 1402 y el 11 de diciembre de 1414, por citar algunos, precisan que dicho artista estaba obligado a encolar y entelar todo o parte de los retablos.⁸⁴

En las capitulaciones que el 9 de abril de 1527 firmaron de una parte Gabriel Miró, canónigo de Barcelona y de otra Pedro Nunyes, maestro pintor, para el retablo de Capella, se indica la necesidad de preparar el soporte a fin de dejarlo en condiciones óptimas para aplicar la pintura. En una de las cláusulas del contrato se obligaba al maestro a encolar y "*encanyamar*" todas y cada una de las juntas de las diversas tablas que componían el retablo, tanto en el anverso como en el reverso.⁸⁵

⁸² *Id.*, pág.151.

⁸³ *Id.*, pág.156.

⁸⁴ *Id.*, págs.89, 114, 143, 213.

⁸⁵ MADURELL I MARIMON, J. M^a., "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI) (Continuación)", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.II, (1944), pág.13.

Para la pintura del retablo dedicado a San Onofre en la iglesia del monasterio de San Agustín en Barcelona, Enrique Fernandes firmó contrato el 27 de agosto de 1534 comprometiéndose a calafatear las tablas, dejándolas bien encoladas, barnizadas y "encayamadas", tanto en su parte interior como exterior, a fin de evitar que los movimientos de aquéllas produciesen daños en la pintura.⁸⁶

En el documento firmado en Barcelona el 14 de marzo de 1541 por Pedro Nunyez y Enrique Fernandes para la pintura de un retablo dedicado a San Severo en el hospital que lleva su nombre, consta que ambos aceptaron y se comprometieron a "ben encolar y calafetar per totas las juntas, tots los plans, y be encanyanarlos".⁸⁷

El 1 de febrero de 1558 Miguel y Juan de Hervias firmaron las condiciones con que debían hacer la pintura del retablo para la iglesia de Pajares en Cuenca, especificándose que el material a utilizar como protección de las juntas dependería de las características de la obra, debiendo ir "muy bien enliençado en talla y encañamado en tableros".⁸⁸

El 26 de agosto de 1560 le fue encargado al pintor Juan de Ortega el retablo de la iglesia de Zafra, teniendo como condición "que el dicho retablo a de ser... enliençado conforme al arte de vuestro ofiçio e prouecho de la obra".⁸⁹

Para el retablo de la capilla mayor de San Francisco se firmó contrato el 7 de septiembre de 1576 en el que consta que el pintor debía "aparejar todo el como es necesario echar sus lienços en juntas y endiduras".⁹⁰ Dos años después tuvo lugar el

⁸⁶ *Id.*, pág.49.

⁸⁷ *Id.*, pág.56.

⁸⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*, Cuenca, 1990, pág.278.

⁸⁹ *Id.*, pág.124.

⁹⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946, tomo tercero, I, Pintores, pág.166.

concierto para dorar, estofar y pintar un retablo de San Andrés el Real en Medina del Campo, por el que se obligaba al artífice a colocar en "las endiduras y juntas... sus lienzos con cola fuerte como es costumbre de azerse".⁹¹

El 6 de mayo de 1586 Jurado Juan de Olivares Vélez concertó con Agustín de Colmenares el retablo mayor del monasterio de la Concepción en Sevilla, imponiéndole como obligación:

... plasteçer todas las quebraduras y hendeduras y enleçar todas las hendeduras y juntas de las figuras y las ystorias enlençadas de por delante y en (roto) por detras por que no abran y todo lo demas que fuere menester conforme a buen aparejo...⁹²

Pedro de Herrera, en la carta de obligación firmada el 18 de agosto de 1587, se comprometió a pintar, dorar y estofar el retablo de la capilla de San Andrés el Real en Medina del Campo, con las condiciones, forma y manera siguientes:

... muy sano aparejo y para hello me obligo de hazer todas las diligencias que conbengan y fueren nezesarias ansi enlenzar endiduras quemar los nudos teosos porque no salte el aparejo de la resina y bastezer los bazios (*sic*) como de todo lo demas que conbenga y sea necesario.⁹³

En escritura de capitulaciones y condiciones que Pedro de Oña firmó el 14 de septiembre de 1601 con los curas y mayordomos de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de Rioseco para dorar, estofar y pintar uno de sus retablos, se estipuló:

⁹¹ *Id.*, pág.169.

⁹² *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1935, tomo VIII, pág.60; se refiere al Oficio III. Baltasar de Godoy. Libro 1º de 1586. Fols.692 al 694 vto.

⁹³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.210.

... que sobre las endiduras y maleças de toda la obra se aya de pegar lienços porque lo fortalezcan y no abran con facilidad...⁹⁴

La Cofradía de Nuestra Señora de las Salinas encargó, el 27 de abril de 1616, al pintor Lázaro Andrés dorar y pintar el retablo del altar mayor de la Ermita para la ciudad de Medina del Campo, poniéndole como cláusula "que toda la obra sea de encolar enlençar lo necesario y plastecer los oyos y asperos que tubiere".⁹⁵ En similares términos se expresaba la escritura firmada por Pedro de Oña a la que ya nos hemos referido pero que, en otra de sus condiciones, establecía:

... que sobre la preuencion dha se plastezca y alise con mucha ygualdad de modo que no aga fealdad la madera de la obra.⁹⁶

En las condiciones que el 8 de diciembre de 1629 los mayordomos, diputados y cofrades de la Cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia, perteneciente al monasterio de San Agustín en Medina del Campo, hicieron para la pintura de las figuras del paso con Melchor de la Peña, consta la siguiente:

Lo primero es condicion que... las lienços bien desylacnadas y delgadas punionlas pa todas las juntas y endiduras...⁹⁷

Por otra parte, son múltiples los documentos que atestiguan la importancia que los antiguos dieron a la capa de preparación para la buena conservación de la pintura. Que el grosor y número de capas de aquélla no carecía de importancia lo prueba el contrato concertado en Barcelona, el 20 de enero de 1396, entre el presbítero Juan Humiach y el pintor Lluís Borrassà relativo a la pintura del retablo de San Miguel y San Martín para la iglesia de Sant Juan de Valls en Tarragona, obligándose a

⁹⁴ *Id.*, pág.250.

⁹⁵ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.135.

⁹⁶ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.250.

⁹⁷ *Id.*, pág.279.

"enguixar, de guix gros e de guix prim, be e complidament", como convenía a un buen trabajo.⁹⁸ El 26 de enero de 1402, el mismo pintor se comprometía a "enguixar, de bon guix e prin" el retablo de la capilla de la Encarnación de Jesucristo para la iglesia de Santa María de Copons.⁹⁹

El 27 de agosto de 1534 Enrique Fernandes firmó las capitulaciones para la pintura del retablo dedicado a San Onofre en la iglesia del monasterio de San Agustín de Barcelona. El maestro pintor debía cuidar el enyesado de las tablas, empleando para ello "guix prim" y aplicando todas las manos que fuesen necesarias.¹⁰⁰

La Cofradía de la Misericordia concertó con Melchor de la Peña el 8 de diciembre de 1629 la realización de un retablo, imponiéndole como condición el espesor del estrato de preparación "bien delgados lo que mas se pudiere".¹⁰¹

De igual manera, en el contrato que Francisco del Castillo y Carlos Prieto firmaron, el 28 de octubre de 1655, para dorar, estofar y pintar el retablo de Nuestra Señora de la Concepción en Tordesillas, se estipuló que toda la obra fuese aparejada "con todas las manos que son necesarias como son una mano de agua cola y cinco manos de yeso grueso y cinco de mate".¹⁰²

El modo de aplicación preocupó en gran medida al cliente que encargó un retablo para la capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco. En el contrato de obra firmado, el 21 de junio de 1550, por los pintores Antonio de Salamanca y Francisco de Valdecanas, se establecía:

⁹⁸ MADURELL I MARIMON, J. Mª., "El pintor Lluís Borrassà...", *art. cit.*, pág.114.

⁹⁹ *Id.*, pág.143.

¹⁰⁰ MADURELL I MARIMON, J. Mª., "Pedro Nunyes y...", *art. cit.*, págs.49-50.

¹⁰¹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.279.

¹⁰² *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.208.

... Se a de aparejar campos y obra de manera q el q la yziese tenga muy gran cuidado y myramiento a que todo el aparejo traya muy gran ygualdad... y por su defecto del aparejo la obra no venga afaltar por ninguna pte.¹⁰³

El 18 de agosto de 1587 Pedro de Herrera firmó carta de obligación para pintar el retablo de San Andrés el Real en Medina del Campo, aceptando dar la "imprimación" de los paneles que la obra requiriese:

... yten me obligo... los diez tableros... los encarnare por una parte e por otra y aparejarlos y los pondre de forma que el aparejo no quede falso.¹⁰⁴

La importancia de la calidad de los materiales fue otro aspecto que los clientes tuvieron en cuenta. En memoria de las condiciones como debía hacerse el retablo y la capilla de Santa María la Antigua en Medina de Rioseco se estipuló, con fecha 16 de enero de 1604, la siguiente obligación:

... que todo el Retablo quanto a la vista estubiere presente a de yr aparejado como al uso y costumbre entre buenos maestros haciendo las tenplas en la sazón que conbiene de forma que no salten los aparejos en ningun tiempo.¹⁰⁵

Aparejo "con buenos temples porque no salten... como conbiene a la perpetuidad" es otra de las condiciones impuesta el 27 de abril de 1616 al pintor Lázaro Andrés para hacer el retablo de Nuestra Señora de las Salinas en Medina del Campo.¹⁰⁶

No sólo la calidad de los componentes de la preparación sino también el modo de aplicarlos y el acabado final del estrato eran factores determinantes en la

¹⁰³ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.55.

¹⁰⁴ *Id.*, pág.211.

¹⁰⁵ *Id.*, págs.307-308.

¹⁰⁶ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.135.

conservación de las capas sobrepuestas. Así se deduce de las condiciones que, el 31 de julio de 1512, aceptó Enrique Durchens para las pinturas del hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza. En ellas se especifica:

... et el yesso muy bien aplanado e rayado por causa que la pintura e colores assienten muy bien ensyma del aparejo porque ste muy durable.¹⁰⁷

Contratos y cartas de obligación incluyen en sus cláusulas la pena a la que debía someterse el pintor por una incorrecta aplicación del aparejo. Así ocurre en la carta de obligación que, el 2 de noviembre de 1565, firmó Bernardo de Oviedo al comprometerse a hacer un retablo para el monasterio de Santo Domingo en Cuenca:

... y acabado de aparejar de la mano susodicha que sea obligado yo, el dicho Bernardo de Oviedo, a hazello saber al señor licenciado Arboleda o a la persona que el dicho señor... nonbrare, para que bean si esta conforme a la dicha condiçion, y si no estubiere que sea obligado a lo raer y aparejar de nuebo para que quede conforme a la dicha condiçion.¹⁰⁸

El 22 de septiembre de 1585 las monjas profesas del monasterio de Santa Clara en Medina del Campo encomendaron al pintor Santos Pedril la ejecución de un retablo. En la memoria de las condiciones para su ejecución se especificó:

... es condicion que todo el dho rretablo y custodia sea de aparejar segun se acostumbra entre los maestros pintores de manera que no falte sino que se conserve la perpetuidad del sopena de tornarlo a hacer otra vez a su costa si por defecto del aparejo faltare.¹⁰⁹

¹⁰⁷ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, La Editorial, Zaragoza, 1915, tomo I, 1915, pág.31.

¹⁰⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio...*, op. cit., pág.331.

¹⁰⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, págs.154-155.

Las alteraciones que sufrían las pinturas eran también conocidas por quienes encargaban las obras y es lógico que este conocimiento se tradujese en los contratos. La importancia dada a la autenticidad de los colores utilizados en la obra y a su conservación se observa al fijar la buena calidad de los materiales. El 20 de enero de 1396 Juan Humiach y Lluís Borrassà, pintor, concertaron la pintura del retablo de San Miguel y San Martín para la iglesia de Sant Juan de Valls en Tarragona con las siguientes condiciones:

... que aquesta obra farà d'or ff, e de asur d'Acre, bo e fi, e de bon carmini, e d'altres bons e fines colors, saguons que en altres bels retaules és acostumat.¹¹⁰

El mismo pintor firmó contrato, el 11 de diciembre de 1414, para el retablo mayor en la parroquia de Sant Martí de Palafrugell, comprometiéndose a pintar todas las figuras "de bonas e finas colors... seguons que en altres bels retaules és acostumat".¹¹¹

El 7 de marzo de 1559 se encargó al pintor Luis Vélez dorar y policromar el retablo de la capilla del Descendimiento de San Miguel en Medina del Campo, obligándole a emplear oro fino y colores de buena calidad "ansy de Rosider como açul y verde y blanco y otros colores que combengan".¹¹²

El 6 de junio de 1562 se pidió a "El Veronés" la realización de la pintura *Las Bodas de Caná*. Los monjes, preocupados por la perennidad del cuadro, insistieron sobre la calidad de los colores:

... y el dicho señor Pablo se obligara a utilizar para la dicha obra buenos colores, de la mejor calidad posible y no omitirá utilizar en todos los sitios donde sea conveniente

¹¹⁰ MADURELL I MARIMON, J. M^a., "El pintor Lluís Borrassà...", *art. cit.*, pág.115.

¹¹¹ *Id.*, pág.214.

¹¹² GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.28.

el ultramar más fino y los otros colores más perfectos que sean aprobados por los especialistas.¹¹³

De "mui buenos y finos colores prencipalmente açules carmines y blancos" exigen los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco a Pedro de Oña para pintar todas las historias y figuras que componen el retablo, tal y como consta en el contrato fechado el 14 de septiembre de 1601. Y especifican cuales debían ser, en concreto, los pigmentos para cada color "açules finos de sevilla y carmin de yndias lo mexor que se pueda allar y alvaial de uenecia y mui lindos verdes terras".¹¹⁴

Para el retablo mayor de San Benito, Alonso Berruguete se comprometió a pintar todas las historias de "colores muy finas, azules ultramarinos o de alemania carmin de florenzia o venecia".¹¹⁵

En las condiciones con que se debía pintar, dorar y estofar el retablo de Nuestra Señora del Rosario para el convento de San Andrés en Medina del Campo, Fray Clemente de Duero incluye, en el contrato firmado el 6 de julio de 1629, su deseo de que el oro que Francisco Pineda gastase en la obra no fuese "de sevilla sino de castilla la vieja", por ser éste último de mejor calidad.¹¹⁶

De una parte, Fray Lorenzo Besurto, calificador del Santo Oficio de la Inquisición y Prior del convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado y de otra, Pedro Pérez de Arango y Francisco Mateo, ambos maestros doradores de retablos, firmaron escritura de concierto el 11 de diciembre de 1661 para dorar y policromar el retablo iniciado por Sebastián de Benavente. Todas las figuras debían ir "coloridas con

¹¹³ Véase *Les Noces de...*, *op. cit.*, pág.71. (Archivo Estatal de Venecia, CRS., S. Giorgio Maggiore, busta 21, proceso n°10 "Scritture d'accordo e ricevute per la facitura di pitture e statue in questo monastero": "... facendo la istoria de la Cena del miracolo fatto da Cristo in Cana... et il detto messer Paulo sarà obligado a metter in ditta opera boni et optimi colori et non mancar in niuna cosa dove abia a intrar oltramarino finissimo et altre colori perfetissimi che siano aprobatì da ogni perito".) Cfr. *Id.*, pág.43.

¹¹⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.251; en Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

¹¹⁵ *Id.*, tomo II, Escultores, pág.13.

¹¹⁶ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.371; en Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 5939. Folio 337.

colores finas" y los pigmentos elegidos estar entre los de más alto precio como eran "zenizas finas de seuilla, carmines de Yndias y colores de Lebante de los mexores que se hallaren".¹¹⁷

El 13 de enero de 1661 Martín de Velasco se obligó a dorar y estofar un retablo para el convento de San Francisco de Algarrobiallas en las siguientes condiciones:

... de color de lo mejor que se hallare en Madrid...= Es condición que se a de estofar de todas colores muy buenas y en particular azules y carmines...¹¹⁸

En algunos casos, el incumplimiento de las condiciones estipuladas en el contrato invalidan el mismo y, por tanto, el pintor es obligado a paralizar la obra. Así se recoge en la carta de concierto que, el 28 de febrero de 1677, Marcos López, maestro de obras, firmó con Francisco de Córdoba, dorador y estofador en Madrid:

... las colores azules, encarnadas y carmines, que an de ser las mejores que se allaren, y que no lo siendo no se a de proseguir adelante con dicha obra...¹¹⁹

La Orden Tercera de Valladolid encargó, el 9 de julio de 1717, a Claudio y Cristóbal Martínez de Estrada una historia de San Francisco en la que debían gastar "colores carmin fino y ultramarino para mas luzimiento y permanencia de la obra".¹²⁰

A partir de finales del siglo XV es frecuente encontrar datos específicos en relación a la técnica que el pintor debía utilizar en la obra. El 5 de septiembre de 1474 Bartolomé Bermejo firmó contrato para la construcción y pintura del retablo mayor

¹¹⁷ AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1978, pág.24; a partir de AHP: Protocolo 9148, fols.1672-1674.

¹¹⁸ *Id.*, pág.168; a partir de AHP: Protocolo 7273, fols.271-274.

¹¹⁹ AGULLÓ COBO, M., *Documentos para la Historia de la pintura española I*, Museo del Prado, Madrid, 1994, pág.23; a partir de AHP: Protocolo 11287, fols.91-92.

¹²⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.280; localizado en Archivo de Protocolos. N°1992. Folio 398.

situado en la iglesia de Santo Domingo de Daroca. En el documento se hizo constar que la calidad de la pintura al óleo debía ser igual a la de *La Piedad* que tenía el mercader Juan de Loperuelo.¹²¹

El contrato firmado por Pere Terrenchs en 1489 es otro ejemplo de ello. En él consta:

Item mes, promet tota la dita obra fer a oli, exepto los colors que no es poden pintar al oli.¹²²

La aclaración hecha "excepto los colores que no se pueden pintar al óleo" es interesante porque nos permite deducir que la paleta del pintor en esa época estaba formada por pigmentos derivados del cobre, propensos a cierta inestabilidad cuando eran aglutinados con aceite.

Las alteraciones en el color por un mal uso técnico de los materiales (pigmentos y aglutinantes) debió preocupar al cliente que, el 13 de agosto de 1522, encargó algunas pinturas al artista sevillano Juan Rodríguez. Las obligaciones en cuanto al color afectaron a los azules y verdes, debiendo poner especial cuidado en su empleo:

... yten el dicho maestro pintor questa obra tomare quel azul y el verde cardenillo a de ser metido después de la pared enxuta el verde a de yr al azeite con su barnis y el azul al temple.¹²³

En ocasiones son las características del deterioro las que nos dan una idea de la técnica que el pintor siguió. Normalmente son las carnaciones de las figuras las zonas de la obra que se han conservado mejor, sin duda, por el empleo de pigmentos

¹²¹ Cfr. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura Gótica Catalana*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1986, pág.205.

¹²² PALOU, J. M^a. y PARDO, J. M^a., *Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI*, Palma de Mallorca, 1984, pág.45.

¹²³ *Documentos para la Historia...*, op. cit., pág.33; se refiere al Oficio IX. Pedro Fernández. Libro 2º de 1522, registro de agosto. Fol.1.356.

estables aglutinados con huevo. Así se deriva del contrato suscrito en 1518 por la Comunidad de Santo Domingo con Pere Terrenchs, estipulándose como condición:

... item haga ranovar las colors del retaula vell, exepto las caras, mans y peus de las figuras.¹²⁴

Un año después, el 24 de febrero, Alonso de Vargas y Lázaro López concertaron con Juan de Parediñas la pintura del retablo correspondiente a la parroquia de San Lorenzo en Sevilla, debiendo el pintor "si algo estoviere saltado o quitado" retocarlo, especialmente en el manto azul de la Virgen que renovarían con azul fino.¹²⁵

El 14 de marzo de 1541 Pedro Nunyes contrató con los administradores del hospital de San Severo en Barcelona la pintura del retablo dedicado al Santo. Las carnaciones de todas las figuras debían ser hechas al óleo.¹²⁶ Años más tarde, el 31 de octubre de 1552, el citado pintor aceptó el encargo de un retablo para la parroquia de San Ginés de Agudells, teniendo como condiciones "encarnara la cara y mans de la ymage de la Verge Maria y la de Jesus al olio".¹²⁷

En la escritura pública de obligación y concierto que Juan de Hurueña firmó, el 9 de septiembre de 1574, para el retablo de Santa Clara en Tordesillas consta el compromiso de aquél para hacer un Ecce Homo cuya carnación debía realizarse al óleo.¹²⁸

¹²⁴ PALOU, J. M^a. y PARDO, J. M^a., *Sobre una taula...*, *op. cit.*, pág.44.

¹²⁵ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, pág.41; se refiere al Oficio VII. Gómez Alvarez de Aguilera. Libro 1º de 1519. Cuaderno 15. Fol.3 vto.

¹²⁶ MADURELL I MARIMON, J. M^a., "Pedro Nunyes y...", *art. cit.*, pág.56.

¹²⁷ *Id.*, pág.64.

¹²⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.165; se refiere al Protocolo N°6940. Folio 717.

El pintor Jerónimo Vázquez aceptó, el 23 de agosto de 1578, dorar, estofar y policromar el retablo de la iglesia de San Juan Bautista en Santoyo, Palencia. En el documento de concierto se incluyó una cláusula por la que todas las carnaciones de las figuras que compondrían el conjunto serían hechas "al olio de pulimento".¹²⁹

El 17 de julio de 1675 se encargó al pintor Antonio de Noboa Osorio la policromía de un retablo para el convento de San Francisco en Valladolid, estipulándose "lo que tocara a carnes a de ser al olio y todo lo demás al temple".¹³⁰

Claudio y Cristóbal Martínez de Estrada, ambos doradores y estofadores de Valladolid, se comprometieron, el 9 de julio de 1717, a realizar el retablo de la Orden Tercera de dicha ciudad utilizando "azeite de nuezes espleigo" en las carnaciones de todas las figuras "para mas permanencia de dhas encarnaciones".¹³¹

Con la intención de evitar el efecto desastroso de un barniz amarillento sobre el cromatismo de la obra, el cliente que concertó con Pedro de Herrera el retablo para el monasterio de San Andrés el Real en Medina del Campo no olvidó incluir en las cláusulas del contrato el tipo de sustancia que aquél debía utilizar como protección de toda la obra: el barniz debía estar "hecho de azeite de nuezes y no con trementina..."¹³²

Manuel de Estrada se comprometía, el 22 de noviembre de 1705, a dorar y estofar el retablo de Santiago en Medina de Rioseco, aceptando que todas las figuras "se barnizaran con barniz de espiritu de aguardiente para su duracion".¹³³

¹²⁹ *Id.*, págs.80-81; se refiere al Protocolo N°382. Folio 1072.

¹³⁰ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.252; se refiere al Protocolo N°2420. Folio 383.

¹³¹ *Id.*, pág.280.

¹³² *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.211.

¹³³ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.266.

SEGUNDA PARTE.- LENGUAJE Y SIMBOLISMO
DEL COLOR

CAPÍTULO II.- EL COLOR COMO SENSACIÓN

II.- EL COLOR COMO SENSACIÓN

La materia no está de por sí coloreada sino que al ser impresionada por la luz, absorbe parte de ésta, mientras que el resto de los rayos son reflejados (difundidos o refractados), convirtiéndose a su vez en fuente de radiaciones. Pero, para que tenga lugar el proceso de percepción visual es necesario que exista un observador. Éste recibe información a través de la parte de luz no absorbida por el objeto que su ojo, a través de una serie de procesos químicos y fisiológicos, registra como "estímulo de color".¹ Toda superficie pintada constituye pues una sucesión de estímulos visuales aptos para ser analizados.

II.1.- Consideraciones desde el punto de vista físico

El análisis físico del color tiene su origen en el experimento del prisma llevado a cabo por Newton, al lograr dispersar la luz blanca en los diversos colores del espectro cuando las radiaciones de diversas longitudes de onda pasan de un medio más denso a otro menos denso y viceversa (véase gráfico 3). La física considera a los

¹ KUPPERS, H., *Fundamentos de la teoría de los colores*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pág.11; GRANDIS, L. de, *Teoría y uso del color*, ed. Cátedra, Madrid, 1985, pág.54.

colores radiaciones de una determinada longitud de onda. El color que presenta una superficie cualquiera es definido por su espectro (caracterizado por la relación entre la cantidad de luz recibida y la cantidad de luz reflejada), es decir, aquél es el resultante de la combinación de la longitud de onda reenviada (véase tabla 1). De ello se deriva:

- las superficies que reflejan todas o casi todas las radiaciones incidentes son percibidas como blancas.
- las superficies que absorben la mayor parte de las radiaciones y reflejan sólo las de una restringida gama de longitud de onda aparecen coloreadas.

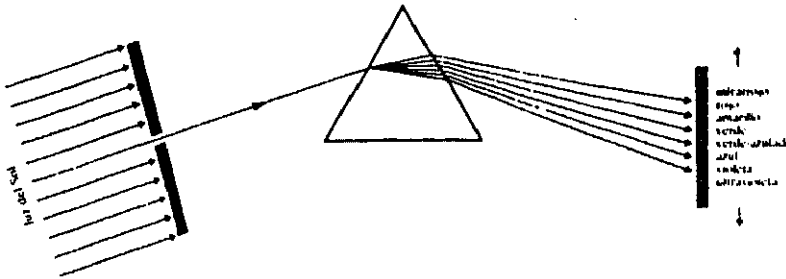


Gráfico 3.- Descomposición espectral de la luz blanca.

Un color cualquiera es precisado por tres variantes físicas características (claridad, tonalidad y saturación), si bien no existe unanimidad a la hora de definir las (véase tabla 2):

- **luminosidad o claridad:** es la cantidad de luz (transmitida o reflejada) que produce la sensación de que un color nos parezca o no luminoso. Este factor depende tanto de la intensidad del estímulo y de la estructura nerviosa de la retina, como de la capacidad de adaptación del ojo y de los factores que determinan los contrastes cromáticos.

- **matiz o tono:** es la longitud de onda dominante a la que se atribuye de manera arbitraria un nombre. También se ha definido como la variable que nos permite distinguir un conjunto de colores con el mismo brillo dentro de una escala continua. Se trata, en todo caso, del color propiamente dicho, el cual puede variar dependiendo del fondo, de los colores adyacentes o de la luz.
- **saturación:** es entendida como la pureza del color o su correspondencia con el blanco. Representa la relación existente entre la cantidad acromática y la cantidad cromática. Dicha sensación de pureza depende de los factores que operan en la percepción visual.

TABLA 1.- RELACIÓN ENTRE EL COLOR PERCIBIDO Y LAS LONGITUDES DE ONDA REFLEJADAS	
Longitudes de onda reflejadas predominantes	Color percibido
Corta	Azul
Media	Verde
Larga	Rojo
Larga y media	Amarillo
Larga y un poco media	Naranja
Larga y corta	Morado
Larga, media y corta	Blanco

TABLA 2.- CORRELACIÓN DE LOS ATRIBUTOS DEL COLOR				
Sensación		Denominaciones		Magnitud física
	PIGMENTOS	LUZ	OTRAS	
Color propiamente dicho	TONO	TONO	TINTE O MATIZ	Longitud de onda
Claridad/Oscuridad	VALOR	BRILLO	LUMINOSIDAD, ESPLENDOR	Reflectancia
Viveza o palidez	CROMATICIDAD	SATURACIÓN	INTENSIDAD	Pureza

II.2.- Efectos fisiológicos del color

El proceso de la visión se debe a la presencia en la retina del ojo de ciertas sustancias sensibles a la luz (conos² y bastones³) que actúan de fotorreceptores.

² Son los principales responsables de la visión con niveles altos de iluminación. Determinan la visión del color y de los detalles.

³ Son los principales responsables de la visión con niveles bajos de iluminación. Posibilitan la visión en la oscuridad.

Cuando la luz incide sobre aquéllas tienen lugar una serie de reacciones químicas que, a su vez, lanzan desde el nervio óptico impulsos eléctricos alcanzando al lóbulo óptico del cerebro, donde finalmente se registran las sensaciones de luz y color (véase gráfico 4).⁴ El ojo humano está preparado para percibir sólo una estrecha franja del espectro visible, entre los 380nm a los 750nm aproximadamente (véase gráfico 5).

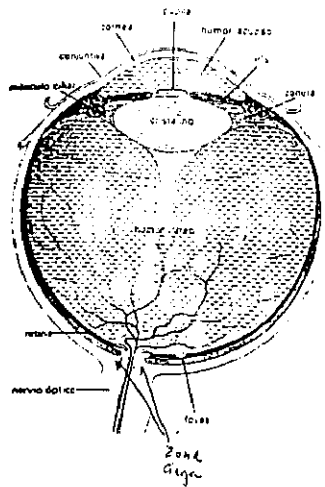


Gráfico 4.- Sección ojo humano

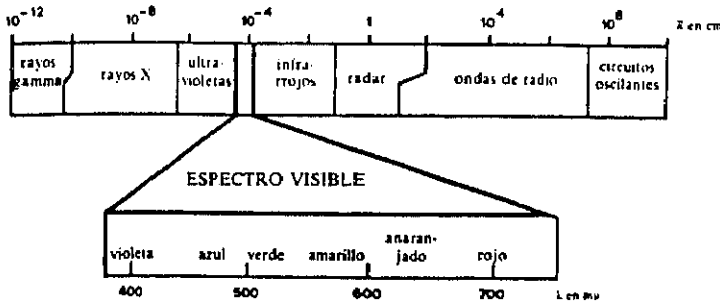


Gráfico 5.- Espectro de la luz y longitudes de onda a las que es sensible el ojo humano.

Desde el siglo XIX dos teorías diferentes pero complementarias han intentado explicar cómo influye la longitud de onda de la luz en la sensación que tenemos del color. La teoría **tricromática**, propuesta en su origen por Thomas Young en 1802 y reelaborada en 1852 por Hermann von Helmholtz, consideraba que la percepción cromática era consecuencia de la acción conjunta de tres mecanismo receptores o conos (rojo, verde y azul), cada uno con una sensibilidad específica a las diferentes longitudes de onda.⁵ El color era codificado en el sistema nervioso mediante la diferente actividad en la tríada de mecanismos receptores, tal y como se puede observar en el gráfico 6 donde cada mecanismo ha sido denominado como de onda corta (C), media (M) y larga (G), atendiendo a la región espectral a la que muestran una mayor sensibilidad (véase gráfico 7).

⁴ RAINWATER, C., *Luz y Color*, ed. Daimon, Barcelona, 1976, pág.86; GRANDIS, L. de, *Teoría y uso...*, op. cit., pág.81.
⁵ GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y Percepción*, Colección Universitaria, editorial Debate, Madrid, 1988, pág.133.

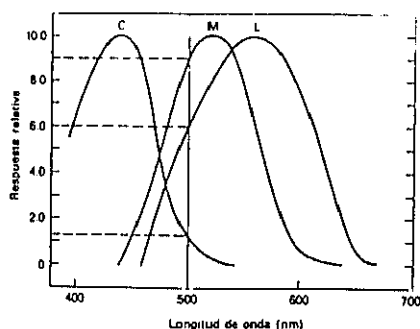


Gráfico 6.- Curvas de respuesta de los mecanismos de onda corta, media y larga (Helmholtz).

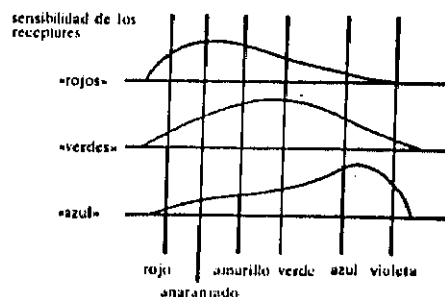


Gráfico 7.- Curvas de excitación de los tres receptores (teoría tricromática).

Unos años después, concretamente en 1878, Ewald Hering propondría su teoría de los **procesos oponentes**, basada en la existencia de tres mecanismos que responden de manera opuesta a las diferentes longitudes de onda luminosa. El mecanismo negro/blanco responde negativamente al negro (N-) y positivamente al blanco (B+); el mecanismo rojo/verde responde positivamente al rojo (R+) y negativamente al verde (V-) y, por último, el mecanismo azul/amarillo responde negativamente al azul (Az-) y positivamente al amarillo (Am+) (véase gráfico 8). Todas estas respuestas se deben a la existencia en la retina de una sustancia química. La **visión del color** estaría relacionada con los procesos fisicoquímicos de diferenciación y asimilación que tienen lugar bajo la acción de radiaciones de diferente longitud de onda: la visión del rojo, del amarillo y del blanco se produciría como consecuencia del proceso de diferenciación mientras que la visión del verde, del azul y del negro tendrían lugar como resultado del proceso de asimilación.⁶

Ambas teorías pueden ser correctas si se las consideran descripciones de procesos que tienen lugar en diferentes zonas del sistema visual. La primera podría explicar el funcionamiento de los receptores mientras que la segunda lo haría de las células situadas en un nivel superior (en el gráfico 9 puede observarse la conexión de

⁶ GRANDIS, L. de, *Teoría y...*, op. cit., pág.75; KANIZSA, G., *Gramática de la visión*, ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, pág.143; GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y...*, op. cit., pág.136.

los conos sensibles a las longitudes de onda corta, media y larga con las células bipolares que dan lugar a respuestas opuestas).⁷

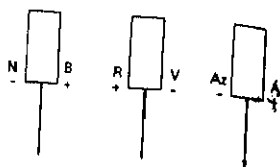


Gráfico 8.- Mecanismos oponentes según la teoría de Hering.

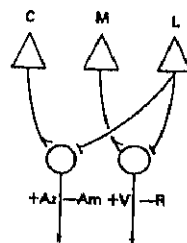


Gráfico 9.- Esquema correspondiente a cómo conectan los conos con las células de orden superior en la retina para producir respuestas oponentes.

De cualquier manera, nuestra percepción del color está estrechamente ligada a la longitud de onda de la luz y puede verse afectada por la acción de diversos factores. El sistema nervioso del ojo es particularmente sensible a los contrastes. En el caso del llamado contraste sucesivo, aquél reduce su sensibilidad si se mantiene el estímulo mientras que se hipersensibiliza hacia el color complementario.⁸ Si este fenómeno no es muy relevante en la contemplación de un cuadro pues nuestra mirada no suele detenerse durante mucho tiempo en un mismo punto, no ocurre lo mismo en cuanto al contraste simultáneo. En este caso, al observar un color, se verá su complementario en la zona inmediatamente adyacente.⁹ El mayor contraste tiene lugar cuando los colores contiguos son complementarios. Un fenómeno que se explica por la influencia inhibidora de la célula excitada sobre las células vecinas. Así, una mancha roja aislada sobre una superficie blanca provocará la sensación de la existencia de un halo verde-azulado a su alrededor y una mancha verde-azulada se verá rodeada de un halo rojizo.

⁷ Esta idea ha sido propuesta por Goldstein. Véase GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y...*, op. cit., pág.143.

⁸ GRANDIS, L., *Teoría y...*, op. cit., pág.97.

⁹ *Id.*, págs.103-107.

Pero en pintura casi nunca vemos un color aislado o desconectado de los otros que forman la composición sino que éstos se nos aparecen en un constante fluir.¹⁰

Además del área circundante, se deben tener en cuenta la iluminación del objeto, el estado de adaptación del observador al tipo de iluminación y el conocimiento previo del color característico del objeto, ya que todos ellos pueden modificar en menor o mayor medida nuestra percepción cromática.

¹⁰ ALBERS, J., *La interacción del color*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pág.17.

CAPÍTULO III.- EL COLOR COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE

III.- EL COLOR COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE

III.1.- Aspectos psicológicos de los colores

Como ya observó Goethe, los colores actúan sobre el alma y en ese proceso pueden producir sensaciones que despierten nuestras emociones.¹

Es frecuente entre quienes utilizan el color como un medio de comunicación dar gran importancia al efecto que dicho elemento ejerce sobre quien lo percibe. Las consecuencias psicológicas que causan los colores en el ser humano han hecho que éstos sean divididos en dos tipos: funcionales de adaptación y funcionales de oposición. Los primeros desarrollan respuestas activas, animadas e intensas, mientras que los segundos sugieren secuencias pasivas, depresivas y débiles.²

Tradicionalmente en esta agrupación se ha tenido muy en cuenta la luz por su influencia en el matiz (temperatura del color). En función de ello, los colores se clasifican en "calientes" (corresponden a los procesos de asimilación e intensidad: rojo, anaranjado, amarillo) y "fríos" (corresponden a los procesos de desasimilación y debilitación: azul y violeta). En general, los tonos cálidos son asociados a la sensación

¹ GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Madrid, 1992, cap.VI, págs.203-204.

² SANZ, J. C., *El libro del color*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pág.173.

de proximidad y los fríos a la idea de amplitud espacial y, por tanto, de lejanía. Pero, en realidad, todas estas metáforas térmicas y espaciales están en función del contexto en el que se encuentren ya que ningún color es, en sí mismo, frío o cálido.³

Cualquier color puede ver modificado su carácter por múltiples factores. Cuando esto ocurre no es que el color "parezca" otro, sino que lo es. Recordemos que éste no es una propiedad intrínseca de la materia sino una experiencia sensorial que se produce en el cerebro de un observador a partir del efecto que provocan en su retina las radiaciones electromagnéticas. Algunos de los agentes causantes de estos efectos son:

- el **tipo de iluminación**. Un factor que modifica la intensidad del color y consiguientemente su efecto psicológico. La luminosidad puede aumentar o disminuir las cualidades propias de cada color.

En una pintura, los colores dependen directamente de la iluminación reinante. En cuanto al efecto de la intensidad de la luz sobre el color de una superficie pintada podemos decir que bajo una iluminación fuerte, los rojos aparecen muy luminosos. Esto se debe a que son los conos de la retina los que realizan todo el trabajo, siendo los más sensibles a las longitudes de onda más larga. Bajo una iluminación débil los colores verdes y azules resaltan porque intervienen en el proceso los bastones, más sensibles a las longitudes de onda más cortas.

- la **situación espacial** del color. El sentido psicológico de éste variará según el lugar espacial que ocupe (parte superior o inferior, franjas altas o bajas, superficies horizontales o verticales).

³ Arheim considera incorrecta la división de los primarios fundamentales en cálidos y fríos argumentando que el factor determinante del efecto que aquéllos pueden causar se encuentra en realidad en el color hacia el cual se desvía. Véase ARHEIM, R., *Arte y Percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1988, pág.405. Albers también se muestra contrario a la clasificación térmica de los colores, ALBERS, J., *La Interacción...*, op. cit, págs.80.82.

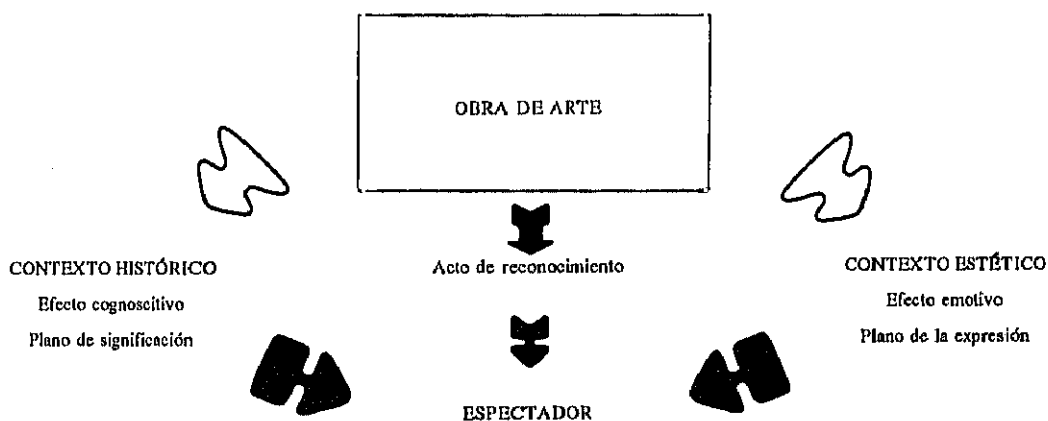
- la **superficie relativa** ocupada por el color, es decir, su extensión.
- la **forma** (volumen) sobre la que se aplica el color influye en la distribución de la luz y crea variaciones en el tono, la luminosidad y la saturación del mismo.
- la **distancia** entre el objeto y la fuente de luz así como la separación entre el objeto y el observador influyen en la percepción del color. Conforme aumenta la distancia, el color sufre una pérdida en la tonalidad mostrándose más gris.

III.2.- La obra de arte como discurso

Cuando el artista crea su obra desarrolla a la vez un lenguaje, un mundo simbólico mediante el cual se comunica transmitiendo mensajes. Etimológicamente, comunicación viene de *communicatio* (*cum*+ *munus*) e indica la acción de compartir algo. Generalmente, por comunicación se entiende la transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje.⁴ Se trata pues de un proceso en el que la información pasa a través de un canal o soporte físico (pintura), entre dos interlocutores (emisor=artista-comunicador y receptor=espectador-destinatario), por medio de un código (conjunto de reglas o sistema de signos conocidos por el destinatario que le permiten separar sistemáticamente el material físico portador del contenido). En este proceso el emisor codifica el mensaje y el receptor lo descodifica. Así, mientras que la actividad del pintor consistirá en representar de forma codificada lo que quiera transmitir, la del espectador de su obra será descifrar el código empleado, aunque no siempre esto es posible. Partiendo de la premisa de que lo fuera (al menos así lo pretendió la Iglesia cuando realizaba sus encargos a los artistas), es el

⁴ CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*, ed. Paidós, Barcelona, 1987, pág.11.

código el que nos permite enumerar inmediatamente los elementos del cuadro,⁵ siendo condición necesaria para la existencia del signo que compone el mensaje. El signo ha sido definido como la unión de un significante/s (parte material y sensible) y de un significado (parte conceptual).⁶ En la práctica, ambos son inseparables y constituyen las dos caras de una sola y única producción, refiriéndose el primero al plano de la expresión y el segundo al plano del contenido.⁷



Los signos adquieren un significado concreto y reconocible mediante el uso común, perdiendo su sentido si se les aísla del contexto que ocupan. Este significado puede, además de ser descriptivo, contener otros significados análogos que para ser descifrados requieren del emisor y del destinatario un conocimiento previo; son los símbolos. Todo símbolo es un signo cuya función es evocar algo ausente o imposible de percibir, es decir, nociones abstractas. La Semiótica, ciencia general de los signos o símbolos, permite la comunicación entre los hombres. El signo ha sido definido como aquéllo que dotado de significado puede ser asumido en sustitución de algo.⁸ Con esta ciencia se analizan los signos que componen un mensaje, estableciéndose relaciones entre los elementos de significación y los fenómenos de comunicación. El signo,

⁵ MARÍN, L., *Estudios semiológicos*, Comunicación, Madrid, 1978, pág.121.

⁶ ECO, U., *Signo*, ed. Labor, Barcelona, 1980, pág.84; FURIÓ, V., *Ideas y formas en la representación pictórica*, editorial Anthropos, Barcelona, 1991, pág.185.

⁷ ECO, U., *Signo...*, op. cit., págs.85 y 170.

⁸ CALABRESE, O., *El lenguaje...*, op. cit., pág.13.

además de ser un elemento del lenguaje cuya función consiste en expresar un pensamiento, funciona como un medio de comunicación.

Passeron, al entender la obra de arte como un "objeto que transmite información", distingue entre la función de comunicación propia del lenguaje hablado y la función de expresión propia de la pintura. El "signo pictórico" sólo encuentra su significado en la "comunidad de experiencias emocionales entre el pintor y el espectador de su obra".⁹ Pero la obra de arte no sólo se dirige al espectador invitándole a gozarla estéticamente, sino también a comprenderla. La pintura está formada por códigos de reconocimiento y, es labor del intérprete, no limitar el significado de la obra a lo que para él significa, averiguando el sentido que el autor quiso darla y que el paso del tiempo ha ido modificando hasta borrar casi por completo el mensaje original. Ciertamente no es lo mismo encontrar *un* sentido a lo que vemos que encontrar *el* sentido que quiso darle su autor, lo cual es, en muchas ocasiones, una ardua empresa.¹⁰

Es precisamente esta intención la que deberá hacer lo posible por averiguar el Restaurador. En su lectura de la imagen le surgirán preguntas a las que será capaz de dar respuestas adecuadas si conoce el código particular utilizado por el artista. La pintura antigua se le muestra como la página de un viejo libro cuyos signos de escritura le son desconocidos.¹¹ Ante un alfabeto totalmente extraño su mirada se desconcierta y el mensaje permanece en espera reducido a un simple punto de interrogación. Cuanto más ignorante sea a la pluralidad de escrituras más riesgo correrá de destruir la obra en su lectura. La correcta comprensión de un cuadro requiere el aprendizaje complejo de códigos jerarquizados, articulados unos con otros, que posibilitan al espectador rehacer la construcción creadora del pintor. Códigos en los que se traducen de manera

⁹ PASSERON, R., *L'œuvre d'art et les fonctions de l'apparence*, París, 1962, pág.26. Cfr. CALABRESE, O., *El lenguaje...*, *op. cit.*, pág.137.

¹⁰ FURIÓ, V., *Ideas y formas...*, *op. cit.*, pág.146.

¹¹ MARÍN, L., *Estudios...*, *op. cit.*, pág.132.

compleja las ideologías y las representaciones de una clase, de un grupo social, de una cultura o de una época.¹²

El mecanismo de lectura de la pintura y sus valores de significación fueron en otros tiempos muy diferentes a los que hoy practicamos. El espectador actual contempla la pintura figurativa como una simple imagen fotográfica a la que atribuye valores de unicidad. Lo que para nosotros hoy es un mero objeto de apariencia material, fue creado como signo que ocultaba un mundo de referencias a los valores propios de su época.¹³ El espectador antiguo se movía en la polivalencia. La mera contemplación de una figura pintada le planteaba dos cuestiones: identificación y significado.

III.2.1.- Niveles de significación

Cuando nos situamos ante una pintura lo primero que hacemos es percibir las cualidades expresivas de la misma a través de las líneas y de los colores que componen la obra. Esta significación primaria que obtenemos de la mera contemplación se torna, poco a poco, en secundaria cuando identificamos los objetos y personajes, así como la escena narrada. El estudio de todo aquello que ha condicionado al artista en la realización de su obra (aspectos culturales, religiosos y políticos, sugerencias, indicaciones o imposiciones del cliente que encarga la obra) nos conduce a un último nivel, denominado "intrínseco o de contenido", en el que tiene lugar la comprensión última del mensaje (véase tabla 3).¹⁴

¹² *Id.*, pág.135.

¹³ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, ed. Aguilar, Madrid, 1972, pág.232.

¹⁴ Etimológicamente, la iconografía es "descripción de las imágenes" (el sufijo "grafía" deriva del verbo griego *graphein* = escribir). Es un tratado de imágenes ordenado que utiliza elementos convencionales de fácil reconocimiento (imágenes, atributos, símbolos). Iconología deriva del sufijo "logía" = *logos*, que significa pensamiento o razón y denota algo interpretativo siendo el último nivel que permite comprender la imagen. Seguimos los niveles de significación establecidos por PANOFISKY, E., *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1993, págs.50-51.

III.2.1.1.- Denotación y connotación

Los signos que se asocian de una manera arbitraria y directa con los objetos y que sirven para representarlos e identificarlos sin ambigüedad constituyen el carácter denotativo. Para que la denotación tenga lugar es preciso un signo (arbitrario; objeto real) y un referente (palabra que lo designa). Eco ha definido este proceso como la referencia inmediata que el código asigna a un término en una cultura determinada.¹⁵ El observador puede enumerar y describir cada uno de los elementos que componen la imagen sin incorporar ninguna interpretación valorativa de la misma.

Junto a los valores denotativos de los signos existen otros valores secundarios que, partiendo de convencionalismos sociales, están cargados de subjetividad; son los significados connotativos. En este caso, el observador interpreta los elementos leídos en el nivel anterior y cada sujeto, según su propia experiencia, dará diferente sentido a una misma imagen. Este nivel connotativo es simbólico y se establece "a partir de un código precedente", no pudiendo transmitirse "antes de que se haya denotado el significado primario".¹⁶ Si la denotación (sistema codificado y unívoco) se produce en el reconocimiento e identificación que hace el espectador de un tema iconográfico representado en el cuadro, la connotación (sistema no codificado y polisémico) opera en la sociedad general aunque puede ser transferida a la pintura. El conocimiento de su funcionamiento debe ser adquirido en un determinado contexto y en unas condiciones sociales específicas estando, tanto su representación como su significado, sujetos a variaciones dependiendo de los valores dominantes que sustenta o rechaza una determinada sociedad.¹⁷

¹⁵ ECO, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, editorial Lumen, Barcelona, 1972, págs.81 y 111.

¹⁶ APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de imágenes*, ed. De la Torre, Madrid, 1989, pág.65.

¹⁷ BRYSON, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Forma, Madrid, 1991, págs.84-85; APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de...*, op. cit., pág.66.

TABLA 3.- NIVELES DE SIGNIFICACIÓN EN UNA OBRA DE ARTE (según el método de Panofsky)			
DENOTACIÓN	1º NIVEL (Pre-iconográfico o descriptivo)	Significación primaria o natural	Identificación de las formas puras (mundo de los motivos artísticos)
	2º NIVEL (Iconográfico o analítico)	Significación secundaria o convencional	Identificación de las imágenes y de las escenas (mundo de las imágenes, historias y alegorías)
CONNOTACIÓN	3º NIVEL (Iconológico o interpretativo)	Significación intrínseca o de contenido	Estudio de las modificaciones en las imágenes y en los temas como consecuencia de la mentalidad de cada época (mundo de los valores simbólicos)

III.2.2.- La función del color en la lectura de la imagen. La recuperación de un mensaje

El color en las imágenes es un componente al margen de la forma ya que no resulta indispensable para su reconocimiento. Sin embargo, aunque las figuras visuales acromáticas son más expresivas que las cromáticas no debemos pensar que las últimas carecen de significado.

En un sentido general, el lenguaje del color es aquél cuyos signos son cromáticos. Cuando es a través de éste como tiene lugar la comunicación, el elemento esencial en ella es el signo cromático, constituido por un significante (expresión) y un significado (contenido). La relación entre uno y otro es, en el caso del lenguaje simbólico, convencional y los colores son entonces signos informativos cuyos significados han sido previamente establecidos.¹⁸

Nuestra sociedad utiliza el color como un simple elemento comunicante cuya función básica es atraer la atención del espectador. Si hoy el color en las obras de arte antiguas es una mera cuestión estética no fue así para el público de otras épocas.

¹⁸ SANZ, J. C., *El lenguaje...*, op. cit., pág.29.

Durante siglos, los artistas recurrieron a dicho elemento como un signo de referencia trascendiendo las apariencias para definir las cualidades morales de los personajes representados en el cuadro. Los ojos que contemplaban aquellas obras no sólo eran capaces de recrearse en las combinaciones de forma y color sino que, a través de éstas, asimilaban datos concretos sobre la identidad y el carácter de las figuras. Como bien ha dicho Gállego "la lectura de un cuadro era mucho más una moraleja que un placer de los ojos".¹⁹ Aquel lenguaje iconográfico y simbólico ha quedado supeditado en nuestro mundo a cuestiones meramente utilitarias. Olvidado el sentido profundo de las cosas sólo nos queda la apariencia. Hoy como ayer el color ejerce un poder tan fuerte de sugestión que nuestros ojos al igual que los de aquellos espectadores "ignorantes" corren el peligro de "permanecer en la contemplación delante de lo que es exterior y vago en lugar de ver lo abstracto".²⁰ Al carecer de un "alfabeto de imágenes" la lectura que realizamos es más de carácter emotivo que cognitivo y, en la mayoría de los casos, no supera el nivel descriptivo.²¹ Ya no importa saber porqué Judas viste de amarillo o cuál fue el factor determinante para que los artistas le representasen con el pelo rojo ni tampoco el valor simbólico de tal elección.

Sin embargo, cuando el Restaurador se sitúa ante una pintura no debe conformarse con una lectura superficial y rápida de las imágenes, limitando la función de aquélla al placer que producen las formas o las sensaciones que capta. No queremos decir que la experiencia estética en sí misma sea mala sino que para que la obra de arte se manifieste en toda su magnitud será necesario la intervención del conocimiento. En palabras de Carlos Sanz, recibir información sobre los cuerpos que nos rodean y no llegar a comprender la esencia del mensaje cromático es percibir el entorno de manera incompleta, desperdiciando gran parte de la riqueza cognitiva.²² Cuanto más se detenga un espectador al contemplar una obra cuyo contenido conoce, más información

¹⁹ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, op. cit., pág.193.

²⁰ El texto es de Mondrian. Cfr. MARÍN, L., *Estudios...*, op. cit., pág.131.

²¹ APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de...*, op. cit., introducción, pág.III.

²² SANZ, J. C., *El libro del...*, op. cit., pág.14.

CAPÍTULO IV.- EL COLOR COMO SÍMBOLO

IV.- EL COLOR COMO SÍMBOLO

IV.1.- Principios del simbolismo del color

A pesar de que los colores pueden modificar su significado dependiendo de las épocas, las culturas, los grupos humanos e incluso entre individuos pertenecientes a un mismo grupo social, existen unas reglas fijas por las que se rigen.¹

Dos son los principios de los que surgen todos los colores, a saber, la luz (blanco) y las tinieblas (negro). Un tercer color se suma a éstos, el rojo, símbolo del fuego y elemento imprescindible para que exista la luz. Así, el simbolismo admite tres primarios, blanco, rojo y negro. Sólo de sus diversas combinaciones nacerán el resto de los colores (amarillo, azul y verde). Cada uno de los secundarios surgidos de la unión de dos primarios adquiere su significado conforme al mayor o menor contenido de luz. Existe pues una analogía entre el tono (intensidad, matiz y luminosidad) y el simbolismo atribuido a éste. Por ello, los diversos matices de un mismo color cobran gran importancia desde el punto de vista de la simbología. Cuanto mayor sea el contenido en luz más gozará el color de su simbolismo; por contra, cuanto más oscura

¹ Seguimos la exposición de PORTAL, F., *El simbolismo de los colores. (En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos)*, ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1989, págs.13-16.

sea su tonalidad más se acercará aquél al mundo de las tinieblas, asumiendo una connotación negativa.

Otro de los aspectos que conviene tener en cuenta al tratar del simbolismo cromático es que la pureza de un color siempre se corresponde con la pureza de un significado simbólico. Si los colores son compuestos (rosa, púrpura, azul violado, violeta, gris...etc.) reciben sus significados y valores simbólicos de los componentes de la mezcla, tomando del dominante su significación general que, a su vez, es modificada por el dominado. Cuando los dos colores que componen un color mixto se equilibran (dominante y dominado), el significado se desprende de los dos tonos primitivos.

Además, todo color puede variar su significado dependiendo bien del contexto en el que se encuentre o bien por presentarse unido a otros, sobre todo, si se asocia con el negro, negación del color y, por tanto, de lo que aquél representa.

De manera general, cada color puede irradiar una triple significación: un significado divino puro, un significado humano-divino y un significado maléfico.

La ambivalencia propia de este signo permite que un mismo color simbolice, a la vez, un vicio y una virtud. Por otra parte, diferentes colores pueden expresar la misma idea.

IV.1.1.- El simbolismo de los colores

IV.1.1.1.- Colores puros

El blanco, reunión de todos los colores-luz, fue emblema de la divinidad, el gran Todo que reproduce lo uno y lo múltiple. Como representante de la luz y

consiguientemente, de la totalidad del conocimiento, el blanco era el símbolo de la verdad y de la sabiduría. Color de la ciencia divina y de la comprensión integral, traduce al mismo tiempo ideas de pureza y virtud. Al igual que el resto de los colores y a pesar de su pureza, el blanco tiene un significado ambivalente. En su aspecto maléfico fue asociado a la muerte.²

El rojo, por su capacidad para activar y estimular los sentidos, se relaciona con las emociones, indicando el conflicto entre el amor y el odio. Su asociación con la sangre le convierte en un color de gran importancia simbólica, distinguiéndose dos tipos:³

- un rojo diurno, cercano a la luz (tonalidades claras), asociado al blanco y al oro que simboliza el amor divino.
- un rojo nocturno, próximo al negro (tonalidades oscuras), que encierra una significación funeraria e infernal simbolizando las pasiones incontroladas, la cólera, la crueldad y el crimen.

Símbolo de la nada, el negro es la negación de la luz y, por tanto, de la divinidad. Como ausencia de color se presenta en las antiguas cosmogonías como el arquetipo del caos y del principio. Al igual que las tinieblas del inicio contienen todo el Universo en formación así el negro representa, entre los colores, un valor absoluto, suma de todos, su negación o su síntesis. El lenguaje de los colores distingue entre dos tipos de negros:⁴

² Para el simbolismo del blanco véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique des principales couleurs employées dans les chrétiennes", en *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube*, IX, n°65-72, (39), pág.19; LUZZATTO, L., *Il significato dei colori nella civiltà antiche*, Rusconi, Milán, 1988, págs.95-119; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.17-28; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los colores*, ed. Lidium, Buenos Aires, 1980, págs.94-99.

³ Para el simbolismo del rojo véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", art. cit., págs.20-21; BRUSATIN, M., *Los colores*, ed. Paidós, Barcelona, 1986, págs.36-37; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, op. cit., págs.209-258; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.69; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.60-67 para las analogías del rojo y para la ambivalencia de significados págs.68-69 y 70-71.

⁴ Para el simbolismo del negro véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", art. cit., pág.19; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, op. cit., págs.43-82; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.83-88; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.100-103.

- uno que se opone al blanco, es decir, a la verdad divina. Se trata del negro puro.
- otro que se opone al rojo, es decir, al amor divino. Nos referimos al pardo o rojo oscuro.

Blanco, rojo y negro constituyeron antiguamente la tríada de los colores principales cuyo significado simbólico derivaba de su asociación con la luz, la sangre y las tinieblas. Menos claros fueron los significados de los colores menores amarillo, azul y verde que, debido a su propia naturaleza, no son circunscribibles en una gama cromática bien definida.

El amarillo-oro, por su alto contenido en luz, fue relacionado también con la divinidad, simbolizando la sabiduría. La inalterabilidad de este metal, símbolo de eternidad e inmortalidad, permitía representar la fe y la iluminación de los elegidos. A partir del siglo XIII el oro constituye el aspecto positivo del amarillo mientras que el empleo de éste como pigmento se carga de connotaciones negativas. Cuando el amarillo se alía con el negro adquiere una significación fúnebre, pudiendo simbolizar la luz infernal, los celos, la envidia, la avaricia, la traición o el engaño.⁵ De ello se deriva que el valor simbólico de dicho color está en íntima relación con la pureza del tono. Así lo sugirió Goethe en su *Teoría sobre los colores*:

Cuando el amarillo es comunicado a superficies impuras y viles, como el paño ordinario, el fieltro, etc., donde no se presenta con toda su energfa, resulta tal efecto desagradable. A raíz de una modificación leve e imperceptible la impresión hermosa del fuego y del oro se torna en una sensación fracamente asquerosa y el color del honor y del deleite se trueca en el de la vergüenza, la repugnancia y el malestar.⁶

⁵ Para el simbolismo del amarillo-oro véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art.cit.*, págs.21-22; LUZZATTO, L., *Il significato del...*, *op. cit.*, págs.179-202; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.31-45; ROUSSEAU, R.-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.87-89 y págs.90-92.

⁶ GOETHE, J.W. von, *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Madrid, 1992, pág.205.

Hay que destacar que el uso del amarillo como color negativo hizo que el negro fuese usado escasamente con carácter peyorativo. Por otro lado, la asociación de éste con el luto parece ser una práctica reservada durante mucho tiempo a la aristocracia. Iniciada a finales del siglo XI en España, su uso se extendió a otros países a partir del siglo XIII. Empleado de esta manera, el negro es símbolo de modestia y templanza.

El azul, considerado el más inmaterial de los colores, encuentra en esta cualidad su sentido simbólico. Representa la expresión plena del desprendimiento de lo mundano para elevarse a lo divino. Al igual que en los otros colores, el simbolismo distingue varios tipos de azules con sus significados correspondientes dependiendo de la intensidad del tono:⁷

- la tonalidad más clara, obtenida de un azul que emana del blanco, indica las verdades de la fe.
- el azul que emana del rojo significa el amor celestial a la verdad.
- por último, el azul cercano al negro es símbolo del espíritu divino dominando el caos.

En cuanto al verde, compuesto de amarillo (la verdad revelada) y de azul (el entendimiento), es el símbolo de la ciencia concebida y desarrollada en el espíritu del hombre. Asociado a la vida en estado permanente representa el nacimiento material y espiritual, la purificación y la regeneración por los actos y la caridad. En su sentido negativo puede designar la degradación moral, la sinrazón y la locura.⁸

⁷ Para el simbolismo del azul véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, págs.23-24; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, *op. cit.*, págs.127-148; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.71-81; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.28-36.

⁸ Para el simbolismo del verde véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, págs.25-26; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, *op. cit.*, págs.155-173; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.91-107; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.25-27.

IV.1.1.2.- Colores en mezcla

El gris, en todos sus matices, es un color neutro, ambivalente e incierto. Como tal representa la muerte terrestre y la inmortalidad espiritual. Compuesto de blanco (inocencia) y de negro (culpabilidad), puede simbolizar la inocencia calumniada.⁹ Normalmente en iconografía, el gris claro significa el comienzo del triunfo de la luz sobre las tinieblas así como la victoria del espíritu sobre las malas pasiones. Por contra, el gris oscuro es el emblema del comienzo del triunfo de las tinieblas sobre la luz, o lo que es lo mismo, del mal sobre el bien.

El rosa, color que toma su significado del rojo (símbolo del amor divino) y del blanco (símbolo de la sabiduría divina), significa amor a la sabiduría divina.¹⁰

Púrpura y jacinto son colores compuestos de rojo y azul si bien el simbolismo de cada uno de ellos depende del dominante en la mezcla. Por ello, el primero se refiere al amor a la verdad (domina el rojo) y el segundo a la verdad del amor (domina el azul). En un sentido negativo, el jacinto es símbolo del error. El escarlata, compuesto de rojo y amarillo, es símbolo del amor espiritual, del amor a la palabra divina. En su sentido opuesto significa la producción del mal y la falsedad.¹¹

El violeta, resultante de la mezcla de rojo y azul a partes iguales, representa una actitud de equilibrio, la equidistancia entre tierra y cielo, la pasión y la reflexión, el amor y la prudencia. La asociación de este color con la penitencia puede deberse a que en su origen se pensó que estaba formado por rojo y negro, derivando aquella

⁹ MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, págs.19-20; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.143-145; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.107.

¹⁰ Para el simbolismo del rosa véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.109-112; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.108-114.

¹¹ Para el simbolismo de estos tres colores véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.115-117; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.115.

significación del simbolismo de los colores en la mezcla (rojo=símbolo de amor/negro=símbolo de dolor).¹²

El pardo o bermejo, situado entre el rojizo y el negro aunque con predominio de este último, es símbolo de la renuncia al mundo, de la humildad y de la pobreza pero también de la degradación moral, de la tristeza y de la traición.¹³

El naranja, compuesto de rojo=amor y de amarillo=verdad, es el símbolo del amor a la verdad. En su tonalidad más clara representa la revelación del amor y las verdades divinas. Por oposición a este significado, el naranja oscuro designa el amor a la falsedad humana, convirtiéndose en el emblema del disimulo.¹⁴

En las tablas 4 y 5 se recogen los valores simbólicos atribuidos en la Edad Media a cada color así como las variaciones que sufrieron en el Renacimiento.

TABLA 4.- SIMBOLISMO DE LOS COLORES A FINES DE LA EDAD MEDIA		
Colores	Virtudes o cualidades	Vicios o pecados
ROJO	fuerza, coraje, caridad	orgullo, crueldad, colera
BLANCO	pureza, castidad, esperanza, eternidad, justicia	muerte, desesperación, ambigüedad
AMARILLO	riqueza, nobleza, fe (referido al amarillo-oro)	falsedad, celos, avaricia, envidia, traición
AZUL	justicia, sabiduría, ciencia, firmeza, amor fiel	
VERDE	belleza, juventud, vigor	desorden, locura, amor infiel, avaricia
NEGRO	humildad, paciencia, templanza, penitencia	desesperación, muerte
PÚRPURA	prudencia, templanza	tristeza, ambigüedad

¹² Para el simbolismo del violeta véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, pág.25; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.119-120; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.115.

¹³ Para el simbolismo del pardo o bermejo véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.127-142; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.107.

¹⁴ Para el simbolismo del naranja véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, pág.24; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.123-124.

TABLA 5. SIGNIFICADOS SIMBÓLICOS DE LOS COLORES (según la tradición del Renacimiento italiano)				
	AMARILLO (Giallo, croceo)	AMARILLO CLARO (giallino)	BEIG (bigio, pallido, cinereo, leonato chiaro)	AMARILLO OSCURO (leonino, ogurio, tané)
Sicillo (1450)	riqueza, nobleza, envidia			
Aquilano (1500)	ardor, alegría, libertad			severidad, rabia, furia
Equicola (1526)	alegría			paciencia, discreción, envidia, melancolía
Morato (1535)	esperanza, fidelidad			simplicidad
Alciato (1542)	satisfacción		inestabilidad	
Dolce (1565)	esperanza, fidelidad		vileza, baja	
Occolti (1568)	fidelidad			coraje
Borghini (1584)	riqueza, nobleza			
Lomazzo (1584)	riqueza, nobleza, fidelidad	desesperación, falsedad	pena, aflicción	inocencia, rabia, sufrimiento
de'Rinaldi (1592)	riqueza, orgullo, poder			fuerza, hostilidad, furia
Calli (1595)	riqueza, fidelidad, pasión		inestabilidad	

	NARANJA (ranzato, rancio, zizolin, giugolino, zafolin, ferrugineo, fiammeo)	ROJO (rosso, vermiglio)	PURPURA (purpureo)	VIOLETA (violetto, vioetto, violaceo)
Sicillo (1450)	coraje; hombre; generosidad mujer: obstinación crueldad	severidad		fidelidad
Aquilano (1500)		salud, pena, pasión	lujuria, frialdad, obstinación	
Equicola (1526)	pena, pasión, crueldad	solo: pena comb.: furia		placer, deleite
Morato (1535)	miedo, temor			
Alciato (1542)	crueldad			
Dolce (1565)	miedo, temor			
Occolti (1568)	coraje, rabia	ternura, pecado, tristeza		amabilidad, dulzura, desprecio, frialdad
Borghini (1584)	coraje, rabia	placer, coraje palido: cobarde	poder, libertad	
Lomazzo (1584)	coraje, exaltación, rabia	salud, frialdad desesperación, pena	poder, gloria	amabilidad, frialdad
de'Rinaldi (1592)	rabia, venganza	dulzura, ternura		
Calli (1595)	coraje, generosidad, rabia	amabilidad	gloria	

	VIOLETA OSCURO (morello, pagonazzo, pavonazzo)	AZUL (azzurro)	AZUL-VERDE CLARO (cilestrino, ceruleo, cesio, celeste)	TURQUESA (turchino)
Sicillo (1450)		fidelidad hombre: saber mujer: decencia		
Aquilano (1500)	reticencia, pena		envidia	envidia
Equicola (1526)	pasión, bondad	fidelidad, envidia	envidia	envidia
Morato (1535)	reticencia, pasión, amor			exaltación
Alciato (1542)				envidia
Dolce (1565)				exaltación
Occolti (1568)	reticencia, pasión, amor	fidelidad, nobleza		exaltación
Borghini (1584)	amistad, amabilidad, amor, frialdad	religiosidad, castidad, fidelidad		decencia
Lomazzo (1584)	exaltación, pasión, amor	exaltación, gloria, fidelidad, alegría		
de'Rinaldi (1592)	solidaridad, fuerza, amor apasionado			exaltación, amor
Calli (1595)	nobleza, secreto de amor			

	VERDE (verde)	VERDE-GRIS (berattino)	VERDE AMARILLENTO (verdegiallo, rosa secca)	BLANCO (bianco, chiaro)	NEGRO (nero, oscuro)
Sicillo (1450)	alegría, belleza hombre: placer mujer: amor			hombre: honestidad mujer: castidad	simplicidad
Aquilano (1500)	esperanza, amor	pena, tristeza		pureza, simplicidad, castidad	firmeza, sufrimiento
Equicola (1526)	esperanza		desaliento	pureza	firmeza
Morato (1535)	debilidad	engaño	desaliento	pureza	debilidad
Alciato (1542)	esperanza			pureza	tristeza
Dolce (1565)	debilidad, esperanza	engaño	desaliento		
Occolti (1568)	claro: esperanza oscuro: muerte	claro: engaño oscuro: humildad	desaliento	pureza, humildad	firmeza
Borghini (1584)	esperanza		desaliento	victoria, pureza, inocencia	humildad, firmeza
Lomazzo (1584)	alegría, belleza, esperanza	claro: esperanza oscuro: hostilidad, deseesperación		inocencia, pureza, justicia	firmeza, tristeza, sufrimiento
de'Rinaldi (1592)	alegría, esperanza	engaño	desaliento	fidelidad, pureza	tristeza, sufrimiento
Calli (1595)	fidelidad, esperanza, generosidad	pena		pureza, fidelidad, simplicidad, inestabilidad	tristeza

**CAPÍTULO V.- ANALOGÍAS DEL COLOR. MACROCOSMOS Y
MICROCOSMOS**

V.- ANALOGÍAS DEL COLOR. MACROCOSMOS Y MICROCOSMOS.

El uso que los pueblos de la Antigüedad dieron al color no responde sólo a una función meramente decorativa sino también a una función mágica. Partiendo de la observación del mundo natural, el hombre creó un universo de símbolos que le permitía elevarse hasta lo moral y divino. A este respecto, el simbolismo de los colores hace referencia tanto a las verdades espirituales como a los diversos fenómenos naturales, estableciendo una conexión entre la Naturaleza y Dios. El arco iris, puente de luz coloreada, conectaba lo material con lo espiritual. Así pues, en los colores se encontraba la unidad misteriosa entre el mundo "alto" de los dioses y el mundo "bajo" de los hombres.

V.1.- Los cuatro elementos

La doctrina de los cuatro elementos, formulada por Empédocles, combinaba las antiguas especulaciones de la filosofía de la Naturaleza que reducían toda la existencia a un solo elemento primario, con la doctrina tetrádica de los pitagóricos basada en la idea del número puro. Este filósofo emparejó las cuatro raíces del Todo con cuatro entidades cósmicas concretas (fuego, tierra, aire y agua). Cada elemento fue asociado

a un color aunque surgieron ciertas discrepancias en cuanto a la selección de estos últimos (fig.21). Para Filón de Alejandría, los cuatro colores que recapitulaban el Universo eran el blanco para la tierra, el verde para el agua, el violeta-azul para el aire y el rojo para el fuego. Aristóteles limitó estos colores a dos, blanco y amarillo. El primero se relacionó con el aire, el agua y la tierra mientras que el segundo fue considerado símbolo del fuego.¹ Es curioso comprobar que el antiguo esquema de los cuatro colores se corresponde con la paleta cuatricromática de los pintores de figuras descrita por Plinio.

Debemos decir que la tratadística posterior basó sus asociaciones de los elementos y los colores en la observación directa de la Naturaleza, dejando a un lado la patología humoral o astrológica de la Antigüedad. Cuatro eran los géneros de los colores como cuatro eran también los elementos que, con sus múltiples combinaciones, originaban a los demás. Para Alberti el rojo (*rosso*) correspondía al fuego, el azul (*cilestrino*) al aire, el verde (*verde*) al agua y el color ceniza (*cinereum*) a la tierra.² Si bien no se puede negar que este tratadista conoció los textos de la literatura antigua, sobre todo el *De Coloribus* del Pseudo-Aristóteles y la *Historia Natural* de Plinio, su escala de cuatro colores parece derivar de los tratados de óptica desarrollados en la época. Por su parte, Leonardo relacionó los elementos con los cuatro colores situados entre los dos polos, blanco y negro: verde para el agua, azul para el aire, rojo para el fuego y amarillo para la tierra.³ Precisamente es la introducción de este último color lo que marca la diferencia con la escala anterior, ya que Alberti había excluido el amarillo e introducido el verde. La tratadística española del Barroco no aportó nada

¹ Son numerosos los textos que siguiendo la tradición filosófica establecen correspondencias entre los elementos y los colores. Entre otros, véanse: ALBERTI, L.B., *Los Tres Libros...*, op. cit., lib.I, pág.207; VINCI, L. da, *El Tratado de la...*, op. cit., §.CLXI, pág.73; EQUICOLA, M., *Libro di natura d'amore* (1526) en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1978, cap.XIII, pág.2154; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.IV, pág.123 y lib.II, cap.IX, pág.395.

² ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, op. cit., lib.I, pág.207: "... para los Pintores son quatro los colores primitivos, así como son quatro los elementos. Hay el color del fuego que es el roxo; hay el del ayre que se llama azul; el del agua que es el verde, y el de la tierra que es el amarillo. Todos los demás colores se hacen con la mezcla de estos... Son pues, quatro los géneros de colores, de los cuales mediante la mezcla del blanco y del negro se engendran innumerables especies..."

³ VINCI, L. da, *El Tratado de la...*, op. cit., § CLXI, pág.73: "El blanco lo ponemos en vez de la luz, sin la qual no puede verse ningún color: el amarillo para la tierra: el verde para el agua: el azul para el ayre: el roxo para el fuego: y el negro para las tinieblas que están sobre el elemento del fuego..."; Véase además DOLCE, L., *Didlogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., cap.XIII, pág.2213.

nuevo mostrándose deudora de los escritos italianos, en concreto de las ideas de Alberti (véase tabla 6). Pacheco le diría al pintor que utilizase en sus composiciones cuatro colores a imitación de los elementos, el "roxo por el fuego, el azul por el aire, el verde por l'agua, el pardo o ceniziento por la tierra", recordando de nuevo la paleta cuatricromática.⁴

TABLA 6.- CORRESPONDENCIAS ENTRE ELEMENTOS Y COLORES (Renacimiento y Barroco)				
	Tierra	Aire	Agua	Fuego
Alberti	Pardo/Ceniciento	Azul	Verde	Rojo
Leonardo	Amarillo	Azul	Verde	Rojo
Lomazzo	Pardo/Ceniciento	Azul	Verde	Rojo
Blasano	Negro	Azul	Blanco Verde	Rojo
Pacheco	Pardo	Azul	Verde	Rojo

V.1.1.- Las cuatro cualidades. Su correspondencia en el hombre

Los cuatro elementos de la Naturaleza nunca se presentaban puros en los cuerpos. Para percibir las transmutaciones materiales que éstos sufrían se asoció a cada elemento una cualidad sensible, expresada en términos de temperatura y humedad. Las cuatro cualidades se interrelacionaban entre sí e influían sobre los cuerpos haciendo pasar a la materia corporal por todos los estados elementales. Los antiguos distinguían entre dos cualidades primarias de lo activo y dos cualidades primarias de lo pasivo, surgiendo de sus combinaciones los siguientes elementos primarios: seco y frío formaban la tierra, seco y caliente el fuego, húmedo y caliente el aire y húmedo y frío

⁴ Así lo recoge PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.IV, pág.123 y lib.II, cap.IX, pág.395.



el agua. Además, cada mezcla particular se manifestaba visualmente a través de un determinado color superficial.

Compuesto el hombre de los mismos elementos que el Universo, macrocosmos y microcosmos quedaban estrechamente vinculados. Cada uno de los elementos tenía una cualidad particular y de sus diversas combinaciones nacía el carácter del hombre. Pero para que la nueva doctrina de los humores quedase perfectamente establecida, era necesario ahondar en lo específicamente humano, encontrando una correspondencia entre los elementos de la Naturaleza y los propios del cuerpo. Varias eran las condiciones que se debían cumplir:

- 1.- había que modificar el simbolismo pitagórico de los números para transformarlo en una doctrina de los elementos cósmicos.
- 2.- había que expresar cada uno de esos cuatro elementos en términos de una cualidad.
- 3.- había que encontrar en el cuerpo humano sustancias que se correspondiesen con los elementos y las cualidades.

V.2.- La doctrina humoral

Con ella se establecieron analogías entre cada uno de los elementos (aire, fuego, tierra y agua), sus cualidades (frío, calor, seco y húmedo) y las sustancias componentes del organismo humano (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema). Imitando a la Naturaleza, en la que los elementos no se presentan en estado puro, el organismo del hombre debía estar formado por diversas sustancias combinadas entre sí. Un cierto predominio de una de ellas determinaba la constitución física del individuo así como

su carácter (humor) (fig.22). Ya en la Antigüedad se clasificó al hombre en cuatro tipos o categorías físico-mentales, atribuyendo las diferencias al predominio de uno u otro humor. Según la doctrina de Galeno, eran las cualidades simples de caliente, frío, seco y húmedo (y no los cuatro humores primarios), los principios de las distintas constituciones. Frente a una única combinación perfecta, este filósofo señaló ocho combinaciones imperfectas en las que predominaba una de las cuatro cualidades simples y cuatro compuestos. Los últimos guardaban relación con los humores puesto que unos y otros tenían cualidades particulares.

La doctrina humoral permitía distinguir a los diversos tipos humanos por sus proporciones, color de la piel y de los cabellos, calidad de sus carnes..., derivando todas estas características de las cualidades de cálido, seco, frío y húmedo. Se concibieron cuatro tipos, es decir, las personas sanas se agruparon en cuatro categorías físicas y mentales, atribuyendo las diferencias entre ellas al predominio de uno u otro humor. En un famoso texto de San Alberto Magno aquéllas eran descritas como sigue:

Las personas sanguíneas son de buenas carnes y buena condición general, las coléricas altas y esbeltas, las flemáticas bajas y recias. Las melancólicas son delgadas, bajas y morenas de tez.⁵

Cada uno de los cuatro humores resultantes de la combinación de las sustancias del organismo, se manifestaba en el rostro humano a través de un determinado color en la piel. La sangre, de color rojo, al ser cálida y húmeda se correspondía con el aire; la bilis amarilla, de color amarillo, al ser cálida y seca, se relacionaba con el fuego; la bilis negra, de color negro, fría y seca, se asociaba con la tierra y la flema, de color blanco, fría y húmeda, se aliaba con el agua.⁶ Además, la preponderancia de uno u

⁵ MAGNO, S. A., *De animalibus*, lib. xxvi: "...sanguinei sunt bonae carnis et bonae habitudinis. Colerici autem longi et graciles, flematici breves et pingues et melancolici sunt tenuis et breves et nigri". Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFISKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la Melancolía. Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza Forma, Madrid, 1991, cap.II, pág.91 y nota 12 para el texto en latín. El mismo pensamiento aparece en SEVILLA, I. de, *Etimologías*, BAC, Madrid, 1982, IV, págs.486-487.

⁶ Ya en la Antigüedad la escuela médica de Hipócrates defendía que en el hombre se encontraban cuatro humores, la sangre (roja), la flema (blanca), la bilis amarilla y la bilis negra que, adecuadamente combinados (Kresios), proporcionaban un perfecto equilibrio en el organismo. Ahora bien, el pensamiento hipocrático no concibió la doctrina de los cuatro humores como expresión de los colores propios de los distintos aspectos de los rostros humanos.

otro humor primario determinaba las características de los diversos tipos humanos, entendiéndose por ello no sólo la fisonomía sino también el carácter del individuo (fisiognomía):

... los que están gobernados por la sangre más pura... son sociables, ríen y bromean, y tienen el cuerpo sonrosado, de buen color; los gobernados por la bilis amarilla son irritables, violentos, osados, y tienen el cuerpo rubio, amarillento; los gobernados por la bilis negra son indolentes, apocados, enfermizos, y con respecto al cuerpo, morenos de tez y pelo; pero los gobernados por la flema son tristes, olvidadizos, y en lo que se refiere al cuerpo, muy pálidos.⁷

Algunos llegaron a considerar que los humores estaban determinados por las estaciones, las cuales gobernaban además las cuatro edades del hombre (fig.23): la sangre (aire) era propia de la primavera, la niñez y el humor sanguíneo; la bilis amarilla (fuego) del verano, la juventud y el humor colérico; la bilis negra (tierra) del otoño, la edad viril y el humor melancólico; la flema (agua) del invierno, la vejez y el humor flemático. Si la creencia de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias del organismo prevalecía por turno derivaba de Empédocles, el mérito de combinarlas hasta crear un único sistema doctrinal se debió al escritor que compuso la obra *De la Naturaleza del hombre*⁸ (tabla 7).

V.2.1.- Aplicaciones en la tratadística del arte

La conexión entre los cuatro humores -más tarde cuatro temperamentos- y las cuatro edades del hombre ejerció una gran influencia en el desarrollo de la imaginería

⁷ KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.I, pág.78.

⁸ BEDA, *De mundi coelestis terrestisque constitutione liber*, (PL XC, 881D): "Sunt enim quatuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa, crescunt in diversis temporibus, regnant in diversis aetatibus. Sanguis imitatur aerem, crescit in vere, regnat in pueritia. Cholere imitatur ignem, crescit in aestate, regnat in adolescentia. Melancholia imitatur terram, crescit in autumnus, regnat in maturitate. Phlegma imitatur aquam, crescit in hieme, regnat in senectute". Este tratado que los antiguos atribuían a Hipócrates o a Polibio, no fue escrito hasta después del 400 a.C., y constituye un documento único por su pretensión de combinar en un mismo sistema la patología humoral propiamente dicha y la especulación cosmológica.

artística durante toda la Edad Media y el Renacimiento, permaneciendo su significado prácticamente invariable (véase tabla 8).

La antigua teoría de la adecuación y destemplanza de los humores fue desarrollada por algunos tratadistas, fundamentalmente italianos. Las doctrinas de los elementos, humores y temperamentos fueron aceptadas por los humanistas del siglo XVI como determinantes en la estructura del mundo y en el curso de la vida del hombre, encontrando aplicación práctica en la pintura. El artista, como el médico, debía reconocer la naturaleza del hombre a través de su complexión. La creencia de que el color de la piel era un síntoma de la constitución humoral del individuo, difundida en los distintos tipos de literatura médica, encuentra su correspondencia en los tratados de arte. De entre todos estos escritos fue el *Trattato dell'Arte de la Pittura* de Lomazzo el que trató con más detalles la complexión colorística de los cuatro temperamentos. En su descripción nos aporta las cantidades y combinaciones de los colores que el pintor debía utilizar para obtener el tono apropiado a cada temperamento.⁹ La sustancia sangre es, al igual que en el esquema galénico, la que da la clave tonal. En la ordenación de Lomazzo la mezcla de los cuatro tipos se realizaba siguiendo una secuencia de rojo decreciente: el colérico era el más rojizo de los tipos humanos siguiéndole el sanguíneo (con una parte de rojo), el flemático (con rojo pálido "rosa") y el melancólico (sin nada de rojo).¹⁰ Si los colores elegidos para los humores sanguíneo y colérico siempre coincidían (rojo en extremo a base de laca o cinabrio para el colérico y mezcla de rojo y blanco para el sanguíneo), no ocurre así con los otros dos. Para representar la carne del flemático recomendó la mezcla de blanco con verde y rojo y para la del melancólico un pigmento sombra.

⁹ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milán, 1584, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., cap. XIII, pág. 2269: "... riducendo il tutto sotto a quattro colori de gli umori nostri, rappresentanti i quattro elementi. De' quali essendo tutti i corpi composti, è di necessità che tengano della natura loro e particolarmente mostrino il lor colore, e massime a più apparentemente il colore di quell'umore che in loro sopraabonda". Véase también págs. 2263-2264.

¹⁰ *Id.*, pág. 2271: "... dico che di quei quattro colori che rappresentano i quattro umori e le quattro qualità degli elementi sopranominati con le misture loro, per far le carni melancoliche sono come le terre d'ombra e simili; per le flemmatiche è il bianco, che s'accompagna secondo le occorrenze col verde et azurro; per le sanguigne la mischia fatta di bianco e rosso, che risulta in color rosato; e per le coleriche il rosso estremo, come la lacca et il cinabro, ma in modo che, spargendosi con molto bianco, ne riesca un colore pallido che imiti il colore della fiamma spenta".

Además, consideró a la sangre y a la cólera, por su facilidad para mezclarse con el resto de las sustancias, la causa de los diversos colores de la piel y expresó sus diversas combinaciones en términos cromáticos.¹¹

Pero el color no sólo era un medio que permitía al pintor representar correctamente las diferentes complexiones para que el espectador las identificase sin dificultad.¹² Su capacidad expresiva resultaba fundamentalmente útil para mostrar las afecciones del alma plasmadas por el artista en las diferentes expresiones del rostro y, en general, del cuerpo de cada personaje. A través de este elemento el espectador podía reconocer las diversas complexiones y los afectos que cada humor causa en el hombre.¹³ Por ello, el pintor debía adecuar el color de la piel del personaje pintado según la "calidad de la causa y del humor, inquietado por ella". Cualquier coloración se vería alterada por la pasión y movimientos interiores del alma.¹⁴

Entre los tratadistas de arte españoles fue Palomino el que dedicó un apartado más amplio a la retórica expresión de los afectos y su plasmación en la pintura. Advierte al lector que la filosofía natural consideraba la constitución del cuerpo humano y la figuración del semblante como indicadores infalibles de las pasiones e inclinaciones del hombre.¹⁵ Sus recomendaciones sobre fisonomía tienen como misión que el pintor

¹¹ Tanto en el sistema galénico como en el de Lomazzo la sangre es la sustancia determinante del color de la piel. Véase *Id.*, págs.2269-2270: "...Il colore dell'aere è alquanto rosso e dinota sangue, ma'l colore di fuoco over di ardente fiamma denota la colera, la quale, essendo per la sua sottigliezza facilmente con tutti gl'umori commistibile, causa vari colori. Imperò che, se è mescolato col sangue, dominando il sangue fa che il colore sia rosso; se domina la colera, fa il colore alquanto rosso; se sono uguali insieme, lo fa fulvo. Ma se col sangue è mescolata la colera adusta, fa il colore di canape. Se'l sangue domina, rende il colore rosso, ovvero alquanto rubicondo, dominando la colera. Ma se è mescolata con l'umore melancolico, tinge il corpo di nero; se è temperata con la melancolia e flemma con egual proporzione, fa il colore di caneaccio; se la flemma soprabonda, fa il color luteo; se la melancolia vince, fa il color bianco. Ma se poi è mescolata con la flemma con ugual proporzione, fa il color citrino; e s'uno di questi predomina, rimane il colore in tutto over in parte pallido".

¹² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.I, págs.82 y 132. Nuestro tratadista sigue en sus palabras a Lomazzo.

¹³ CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, (edición, prólogo y notas por Francisco Calvo Serraller), Madrid, 1979, pág.249. Véase además LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., cap.XIII, pág.2228: "...essendo di gran lunga maggior meraviglia del colorire, poichè rappresenta la differenza tra ciascun animale, se è terrestre, aquatile o volatile, e distingue gl'uomini di ciascuna regione; et ancora nell'istesso uomo mostra le passioni dell'animo e quasi la voce istessa, mostrando le sue complessioni come se naturalmente fossero".

¹⁴ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.160. Véase también LOMAZZO, G. P., *Scritti sulle Arti*, (Introduzione e comentario a cura di Roberto Paolo Ciardi), Narchi & Bertolli, Florencia, 1973, cap.XI, pág.271: "... quali colori partoriscono i moti interni dell'animo nostro. E prima bisogna, mischiando insieme... i colori, secondo le convenienze loro, tanto più augumentare il colore particolare del moto, quanto che esso moto è conforme al naturale della figura che si rappresenta..."

¹⁵ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., vol.II, lib.VIII, cap.II, pág.295.

sepa discernir cuál de ellas debe aplicar haciéndola correlativa a la acción del personaje en cuestión.¹⁶ En su resumen sobre aquéllas más frecuentes en el arte, entiende como principales las modificaciones del rostro y como secundarias todas las demás partes del cuerpo. La organización de todas ellas dependía de "las interiores pasiones, y propensiones del ánima en la parte sensitiva".¹⁷

TABLA 7.- CORRESPONDENCIAS CUATRO CUALIDADES/DOCTRINA HUMORAL				
Elementos	Aire	Fuego	Tierra	Agua
Cualidades	Caliente y húmeda	Caliente y seca	Frfa y seca	Frfa y húmeda
Sustancia Corporal	Sangre	Bilis Amarilla	Bilis Negra	Flema
Estaciones	Primavera	Verano	Otoño	Invierno
Edades	Niñez	Juventud	Edad Viril	Vejez
Humores	Sanguíneo	Colérico	Melancólico	Flemático
Colores	Rojo/Azul	Amarillo/Azul	Negro/pálido	Blanco
Organos del cuerpo	Corazón	Hígado	Bazo	Cerebro

TABLA 8.- CORRESPONDENCIAS TEMPERAMENTOS Y COLORES (Renacimiento)				
	Sanguíneo	Colérico	Melancólico	Flemático
Alberti (1435-36)		Rojo	Pálido	
Ficino (1469)			Pálido Amarillo	
Equicola (1526)	Azul Violeta Blanco	Rojo	Negro	Verde Blanco
Aquilano (1535)			Negro	
Morato (1535)			Negro	
Dolce (1565)		Rojo	Negro	
Borghini (1584)	Azul	Rojo	Negro	Blanco
Lomazzo (1584)	Azul	Rojo	Negro	Blanco Turquesa

¹⁶ *Id.*, pág.269.

¹⁷ *Id.*, pág.267. Para los diferentes colores recomendados por el tratadista según las virtudes o vicios del alma del personaje a representar en una pintura véanse además págs.297-301.

V.3.- Color y astrología

Doctrina analogística o de correspondencia del macrocosmos (Universo) con el microcosmos (hombre), la astrología fue desarrollada en el intento de precisar los movimientos de los astros y su influencia en la vida del hombre. Aunque ya en las civilizaciones arcaicas se estableció una ley de interdependencia entre el cielo y la tierra, se debió a los estoicos el desarrollo de las ideas sobre la correspondencia de los planetas y la acción de éstos en el hombre.¹⁸

Las primeras conexiones instauradas entre los planetas y los elementos atribuyeron colores particulares a cada uno de ellos: el rojo representaba el elemento fuego y al planeta Sol, el azul al aire y a Júpiter, el verde al agua y a Venus y el negro a la Tierra y a Saturno. De igual manera, los diferentes metales utilizados en el proceso alquímico fueron designados con nombres de planetas, ampliándose la gama cromática (oro=Sol=amarillo; plata=Luna=blanco; mercurio=Mercurio=púrpura; cobre=Venus=verde; hierro=Marte=rojo; estaño=Júpiter=azul; plomo=Saturno=negro).¹⁹ Astrología y alquimia se relacionaban entre sí; mientras que la primera indicaba el significado de los planetas, la segunda lo hacía de los elementos y metales.

Durante la Edad Media, la astrología alcanzó un notable auge. Se creyó que cada uno de los planetas estaba caracterizado por una serie de cualidades elementales y por afinidad de éstos con las sustancias que componen el cuerpo humano, influyen fácilmente en el hombre determinando sus características físicas (color de la piel, ojos, cabellos...etc) y su temperamento. Por una red de múltiples correspondencias astros, elementos y humores podían enlazarse con el color. Saturno, por ser de naturaleza fría y seca al igual que la Tierra era imaginado como negro y se correspondía en el hombre con la bilis negra y el humor melancólico; Marte, tradicionalmente asociado al fuego, representado por el color amarillo o rojo y la bilis amarilla, regía el humor colérico;

¹⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, editorial Etor, Donostia, 1988, pág.27.

¹⁹ BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, págs.117-118.

la caliente y húmeda naturaleza del aire y de la sangre, el humor sanguíneo y el color rojo fueron transferidos a Júpiter; la fría y húmeda agua así como el color blanco de la flema se asociaron con la Luna.

El antiguo esquema por el que a cada planeta le pertenecía un determinado color se amplió en el Renacimiento al atribuírseles una connotación emocional concreta (véase tabla 9).²⁰ el blanco (Luna) representaba la inocencia y la pureza; el rojo (Marte) simbolizaba el ardor, el triunfo, la caridad y el martirio; el azul (Júpiter) demostraba gloria, dignidad, honestidad y sinceridad; el verde (Venus) significaba alegría, esperanza, bondad; el púrpura (Mercurio) por contener todos los demás colores, era símbolo de precio, honor, abundancia; el negro (Saturno) evocaba la idea de tristeza, luto y melancolía.²¹ Estos cambios de formulación son la muestra de cómo los significados del color fueron, con el paso de los siglos, transplantados de una categoría puramente astrológica a una específicamente emotiva y artística.²²

La influencia de esta doctrina en la teoría y en la práctica artística fue inmediata. En el intento de relacionar la imaginería simbólica, astrológica y teológica con la representación del hombre en la pintura, Lomazzo desarrolló un complicado sistema. Dividió éste en siete edades correspondientes cada una a un planeta. Puesto

²⁰ Sobre este tema véase GAVEL, J., *Colour. A study of its Position in the Art theory of the Quattro & Cinquecento*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Almqvist Wiksell International, Estocolmo, 1979, págs.36-38.

²¹ Lomazzo aporta el esquema más completo. Véase LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., págs.2270-2271: "... saper debbiamo che i corpi saturnini, ne'quali si trova la timidità, la sterilità, la malignità, la melancolia, la vecchiezza, l'avarizia, l'invidia e la pigrizia, sono di colore tra'l nero et il pallido. I gioviali, ne'quali regna la temperanza, l'allegrezza, l'eloquenza, l'abondanza, l'onestà, la fede, la religione, sono di color bianco mescolato temperatamente col rosso. I corpi marziali, ne'quali predomina la crudeltà, l'orgoglio, l'ira, la temerità, l'impeto, la furia, la vendetta, l'audacia e finalmente la guerra, sono di color rosso oscuro e d'occhi lucidi di giallo. I corpi lunari, de'quali è particolare la purità, la semplicità, la verginità e simili, sono di colore bianchissimo con poco di rosso; et i mezzi fra questi quattro rappresentanti i quattro umori, sono come i corpi solari, de'quali è propria la magnificenza, l'onore, la giustizia, la fortezza e simili, et hanno il color fosco tra'l giallo e nero, ma sparto di rosso. I corpi venerei, de'quali è la gracia, la cortesía, la venustà e le altre qualità che si sono dette altrove, hanno il colore bianco che tende alquanto in nero, ma sparto di rosso... i corpi mercuriali, che sono de gli astuti, prudenti, modesti e quieti, hanno il colore di mezzo che non ha né bianco né nero, ma è di tutto convenientemente composto". Véase además EQUICOLA, M., *Libro di...*, op. cit., vol.II, cap.XIII, págs.2156-ss; OCCOLTI, C., *Trattato de'colori... con l'aggiunta del significato di alcuni doni...*, Parma, 1568, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., vol.II, cap.XIII, págs.2204-ss; BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XXXIV, págs.211-213.

²² Lomazzo retoma la clasificación que Agrippa de Nettesheim (1486-1535) con su obra *De occulta Philosophia libri tres* había hecho de los colores en función de su carácter astrológico y reemplaza los nombres de los planetas por sus cualidades tradicionales. LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2248, nota 1. Sobre el valor expresivo de los colores y sus asociaciones con los planetas en la teorías de arte milanesas véase BARASCH, M., *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*, Nueva York, 1978, págs.168-170.

que la textura de la piel en el cuerpo humano cambia según la edad, el pintor debía conocer la cualidad expresiva de la luz en correspondencia con la esencia de cada edad y planeta. La "textura" fue considerada el resultado de la mezcla y "simpatía" de planetas, signos y elementos que componían todos los cuerpos. Así, a cada figura representada en el cuadro le correspondería más o menos luz en función de la región cósmica que le hubiese sido otorgada en la composición (mundo superceleste, celeste o terrenal).²³

A los planetas les fueron también dedicados los días de la semana y los meses del año. Esta antigua tradición jugó un importante papel en la cultura renacentista, sobre todo en el campo de la heráldica, eligiendo los hombres el color de sus vestidos dependiendo del día. En los días de Sol lucían vestiduras doradas, en los de Luna plateadas, en los de Marte vestían de color rojo, en los de Mercurio de azul, en los de Júpiter de verde, en los de Venus de púrpura y, por último, en los días de Saturno de negro²⁴. El oro (Sol) se reservaba para los domingos, el rojo (Marte) para los martes, el azul (Mercurio) para los miércoles, el verde (Júpiter) para los jueves, el negro (Saturno) para los viernes y la púrpura (Venus) para el sábado.²⁵ Exactamente igual ocurría en las fiestas y ceremonias solemnes de cada mes: en enero vestían de blanco, en febrero de color ceniciento, en marzo de un tono castaño, en abril de verde oscuro, en mayo de verde claro, en junio de encarnado, en julio de rojo, en agosto de amarillo, en septiembre de azul, en octubre de violeta, en noviembre de púrpura y en diciembre

²³ Véase el análisis que sobre el tema hace BARASCH, M., *Light and color...*, op. cit., págs.157-158.

²⁴ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2260 y nota 1: "Era usanza degl'antichi re di Troia di vestirsi dei colori dei giorni che corevano; et i principali baroni del regno e cavalieri di guerra sollevano il primo dì di genaro ornare i loro scudi del colore di quel giorno nel quale dovevano venire a battaglia. Però il giorno del Sole vestivansi di color d'oro, il giorno della Luna di color d'argento, quello di Marte di color rosso, quello di Mercurio di color azurro, quello di Giove di color verde, quello di Venere di color di porpora e quello di Saturno di color nero". Véase además el *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree e nelle divise di Sicilio Araldo del re Alfonso di Aragona*, Venecia, 1565, págs.318 y ss. Esta costumbre fue seguida por Leonello d'Este, duque de Ferrara, quien elegía siempre su vestuario en función de la posición planetaria y de los días de la semana. Cfr. en GAGE, J., *Color y Cultura. (La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción)*, ed. Siruela, Madrid, 1993, pág.83.

²⁵ BORGHINI, R., *Il Riposo*, Georg, Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1969: "... significa il color dell'oro... fra pianeti il Sole... fra giorni la domenica..." lib.II, pág.233; "... denota il bianco... fra pianeti la Luna, fra giorni il lune..." lib.II, pág.233; "... roffo... denota... fra pianeti Marte, fra giorni il martedì..." lib.II, págs.234-235; "... azurro... denota fra pianeti Giove... ne' giorni il mercoledì, e fecondo altri il martedì..." lib.II, pág.236; "negro... denota... fra metalli il ferro... fra pianeti Saturno..." lib.II, pág.237; "... verde... fra pianeti Venere... ne giorni il giovedì..." lib.II, pág.238; "... púrpura... Dimofra fra pianeti Mercurio... ne' giorni il fabbato..." lib.II, pág.240.

de negro.²⁶ Estas convenciones de color fueron trasladadas a un código cortesano, reflejándose en muchas obras de arte de la época. Mario Equicola en su libro *Di natura d'amore* recurrió a los valores alegóricos de la tradición, ofreciéndonos el simbolismo de los colores vinculado a los elementos, los astros y los temperamentos humanos.²⁷ El personaje debía vestir de un color adecuado a su complexión y para ello se estableció la siguiente relación: el hombre de complexión flemática vestiría de verde y blanco, el colérico utilizaría todos los tonos de la gama del rojo, el sanguíneo llevaría vestidos de tonalidad celeste, azul y violeta combinados con oro y, por último, el melancólico se cubriría con vestidos negros o de tonalidad oscura.²⁸

TABLA 9.- CORRESPONDENCIAS PLANETAS/COLORES (Renacimiento)							
	Sol	Luna	Júpiter	Marte	Venus	Mercurio	Saturno
Equicola	Amarillo	Blanco	Azul Verde	Rojo	Verde Blanco		Negro/oscura
Sciullo	Oro	Plata	Azul	Rojo			
Lomazzo	Oro	Plata	Verde	Rojo	Púrpura	Azul	Negro
Borghini	Oro	Blanco Plata	Azul	Rojo	Verde	Púrpura	Negro
Blasagno	Amarillo	Blanco Plata	Azul	Rojo	Verde	Púrpura	Negro

²⁶ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2260: "I medesimi antichi nelle feste solenni di ciascun mese, dalle cerimonie che in quelle usavano aveano distinti vestimenti et ornati di appartati colori. Nel mese di genaro vestivano di bianco, di febraio di bertino, di marzo di taneto, di aprile di verde oscuro, di maggio di verde chiaro, di giugno d'incarnato. Al luglio di rosso, d'agosto di giallo. Di settembre d'azzurro. D'ottobre di violetto. Di novembre di porpora. E di decembre di nero". Véase además BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., págs.233-240.

²⁷ En el siglo XVI son frecuentes los intentos de establecer una conexión entre el significado simbólico de los colores y su poder evocativo. Giovanni Rinaldi en la introducción a su obra *Il monstrosissimo mostre...diviso in due trattati, nel primo de' quali si ragiona del significato de colori, nel secondo si tratta dell'herbe, & fiori*, Ferrara, 1584, advierte al lector que su manual se dirige no a los filósofos u hombres de gran cultura sino a los simples amantes que quieren enviar sus mensajes en "colorate divise e impresse"; Ariosto, en su *Orlando Furioso* (1532) refleja opiniones sobre los colores y la astrología, especialmente en la selección de los ropajes aludiendo a un simbolismo convencional, véase ARIOSTO, L., *Orlando Furioso. (Poema heróico)*, (traducido por Francisco J. Orellana e ilustrado por Gustavo Doré), Font y Torrens editores, Barcelona, 1883, 2 vols.; Fulvio Pellegrino Morato es uno de los máximos representantes con su obra *Del significato de colori*, escrita en Venecia en el año 1535.

²⁸ EQUICOLA, M., *Libro di natura...*, op. cit., vol.II, cap.XIII, pág.2158: "... Note la complessione e secondo quella della amata use colori, se non in tutto l'abito, in qualche parte. Sappia la flegmatica di verde, bianco e misto dilettersi, la colerica di tutti colori che al roscio in qualche modo appartengono. La sanguigna celeste, azzuro, morello, chiaro et oro diletta, il verde non li dispiace. La melancolia di negro, tanè e di quelli colori che a questi son propinqui".

V.4.- Color y alquimia

Junto a la astrología la otra pseudociencia fundamental para el hombre medieval debido a su simbolismo mágico-religioso fue la alquimia. Ésta consideró los cuatro elementos de la Naturaleza como las propiedades primarias por medio de las cuales se manifestaba la materia de los cuerpos.²⁹ Compuesta la materia corpórea por dichos elementos, es la diferente proporción de éstos y, sobre todo el elemento predominante, los que la imprimen un carácter determinado. Para explicar las transmutaciones materiales, los alquimistas se refieren por una parte, a los cuatro elementos y por otra, a las cuatro cualidades (caliente, frío, húmedo y seco). Las últimas actúan como agentes inductores sobre la materia corporal haciéndola recorrer todos los estados elementales.³⁰ Los cuatro elementos nunca se encuentran en estado puro en los cuerpos; su diferente proporción y el elemento que domine en cada caso serán los que determinen el carácter particular de aquélla.³¹

Para que los metales ordinarios se convirtiesen en oro o plata era necesario que previamente hubiesen sido reducidos a su materia prima. El alquimista, mediante el empleo de disolventes, purificadores y la acción última del fuego, era capaz de modificar las concreciones imperfectas de aquéllos, reduciéndolos a su materia elemental para posteriormente hacerlos cristalizar de nuevo en una forma más noble. Cada una de las fases de transformación fue designada mediante ciertos procesos completándose con un determinado cambio superficial que, a su vez, implicaba cambios cromáticos necesarios para alcanzar el fin último del alquimista, la Piedra Filosofal.

²⁹ La alquimia parte de la idea de que el Universo (macrocosmos) y el hombre (microcosmos) se corresponden mutuamente, siendo uno el reflejo del otro y, por tanto, los elementos constitutivos del primero deben hallarse en cierto modo, en el hombre. Véase BURCKHARDT, T., *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, ed. Paidós, Barcelona, 1994, págs.33 y ss.

³⁰ *Id.*, págs.87-88.

³¹ *Id.*, págs.60 y 63.

Aunque no existe unanimidad en cuanto al discurso exacto del proceso ni en lo referente a la sucesión de fases en el mismo, la mayoría de los textos alquímicos concuerdan en los puntos principales. En un principio se distinguieron cuatro fases a las que se definió mediante una secuencia cromática para facilitar la comprensión de la transmutación de la materia. Se atribuye a Zosimus la secuencia más antigua: comenzaba por el negro (*melanosis*) y seguía por el blanco (*leukosis*), el amarillo (*xanthonis*) y el violeta (*iosis*). Posteriormente, entre los siglos XV-XVI, aquéllos quedaron reducidos a tres, eliminándose de la secuencia el amarillo e incluyéndose el rojo como sustituto del violeta.³² Mientras la primitiva división en cuatro era una correspondencia exacta con la cuaternidad de los elementos y las cualidades, la supresión de un color de la secuencia hacía referencia a la Trinidad.³³

La primera fase llamada *melanosis* (o la *nigredo* de los medievales) correspondía al paso de la "materia o piedra al negro" donde había una ausencia de luz y color. Simbolizaba la "muerte" y el ennegrecimiento que aquélla tenía que sufrir; la segunda, *albedo* o *leucosis*, estaba caracterizada por el color blanco de la pureza. Desde la *nigredo*, el lavado conducía directamente al emblanquecimiento, alcanzándose la primera meta del proceso. Por último, la *rubedo* u *iosis*, correspondía al rojo y al oro, punto culminante del color o de la Gran Obra.³⁴ Lo rojo y lo blanco equivalen al rey y a la reina. Hieronymus Reusner, discípulo de Paracelso, describió en uno de sus escritos alquímicos la secuencia cromática en la que tenía lugar la metamorfosis de la reina blanca (plata) al rey rojo (oro) (fig.24):

Lo que me hizo blanca, me enrojece. El blanco y el rojo provienen de la misma raíz. Esto transforma mil partes de mercurio en el tipo de plata más pura... Con esto, querida mía, has aprendido cómo conseguir la plata, ahora

³² JUNG, C. G., *Psicología y alquimia*, (traducción de Angel Sabrido), Plaza & Janes, Barcelona, 1989, pág.213; GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.140.

³³ Al menos así lo pensó JUNG, C. G., *Psicología y...*, op. cit., pág.214.

³⁴ *Id.*, págs.214-215. Véanse también CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.86; ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág.132; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.117; BURCKHARDT, T., *Alquimia...*, op. cit., pág.175.

te hablaré sobre el rojo. Porque si no consigues el blanco no lograrás que se convierta en rojo verdadero, ya que nadie puede saltarse el segundo paso; y no se puede pasar del negro al amarillo si no es por medio del blanco; pues el amarillo se consigue con mucho blanco y una porción del negro más puro. Sabiendo esto, te habrás convertido en maestro cuando hayas transformado el negro en blanco y, a su vez, el blanco en rojo.³⁵

Este texto muestra claramente que la única manera que tenía el alquimista para alcanzar la Gran Obra era la unión de dos naturalezas masculina y femenina, activa y pasiva, seca y húmeda, las cuales se fueron concretando en una serie de parejas: azufre y mercurio, oro y plata, Sol y Luna, rey y reina (fig.25). En esa unión, el azufre representaba el polo activo y el mercurio, el polo pasivo. El primero, fuerza de origen masculino y el segundo, fuerza de origen femenino, se unían para reproducir su arquetipo único y eterno.³⁶ El casamiento entre los opuestos se convierte en el símbolo principal de la alquimia.³⁷ En algunos casos, la recuperación de la naturaleza completa del hombre es expresada mediante la imagen del andrógino (hombre-mujer) (fig.26); otras veces, el rey y la reina son sustituidos por un hombre heliocéfalo que se une a una mujer con cabeza lunar y el color vuelve a tener una clara significación (fig.27). Con la putrefacción, fermentación y descomposición total que se produce al unirse en la oscuridad, la materia abandona su forma de origen; mediante el blanqueo, se la limpia y purifica y, por el enrojecimiento se le da un nuevo color, una nueva forma. En este proceso la fuerza purificadora es el mercurio y la colorante, el azufre. Así pues, el blanco y el rojo son los colores fundamentales del proceso alquímico. Numerosos autores dedicaron parte de sus tratados alquímicos a la noción de lo femenino y de lo masculino o a los poderes generativos del calor y la sequedad en conjunción con el frío y la humedad. De la combinación de ellos surgía la vida:

³⁵ REUSNER, H., *Pandora: Das ist die edelst Gab Gottes...*, Basilea, 1588, págs.48-50. Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.140.

³⁶ BURCKHARDT, T., *Alquimia...*, op. cit., págs.116-117; KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Alquimia. El arte secreto*, Debate ediciones Prado, Madrid, 1993, pág.12.

³⁷ BURCKHARDT, T., *Alquimia...*, op. cit., *Del casamiento químico*, págs.141-147.

Pues la humedad y el calor conciben la vida cuando se unen, y todos los seres vivos nacen de estas dos fuentes. Y, aunque el fuego y el agua son enemigos eternos, el calor y la humedad generan todas las cosas, y esta armonía inarmónica se adapta al crecimiento de la vida.³⁸

El estudio científico de los pigmentos aportaría siglos más tarde algunos datos cruciales sobre determinados colores, en concreto, sobre el bermellón. Se descubrió que estaba compuesto por los dos componentes básicos del proceso alquímico, el azufre (fuego) y el mercurio (agua).³⁹ Las diferentes fases en la manufactura del pigmento citado ayudan a comprender la razón por la que los alquimistas equipararon el oro al rojo. Así, por ejemplo, en su *Diversis artibus* el monje Teófilo incluyó una curiosa receta para hacer "oro español" siguiendo la teoría alquímica de la fusión del azufre y del mercurio. Este tipo de oro se obtenía de la mezcla de cobre rojo, un poco de piedra en polvo, sangre humana y vinagre.⁴⁰ En el siglo XV el autor del *Manuscrito Boloñés* incluía otra receta para obtener azul mediante la incorporación de mercurio y plata, aunque probablemente el tono final obtenido sería rojo (bermellón), el cual es al igual que el oro, un compuesto alquímico de azufre y mercurio.⁴¹

Si bien el negro es la negación de la luz, el blanco la pureza o suma de todos los colores y el rojo la esencia del color, este orden resulta aún más lógico si entre el blanco y el rojo se intercala una tonalidad intermedia, el amarillo y si el ciclo se cierra con el verde. Obtendríamos entonces como secuencia cromática cuatro fases: la *nigredo*, la *albedo*, la *citrintas* (amarillo) y la *rubedo*, cerrándose el proceso con la

³⁸ OVIDIO, *La Metamorfosis* (I,430-3): "Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque, / Concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus, / Cumque sit ignis aquae pugnax, vapor umidus omnes / Res creat, et discors concordia fetibus apta est". Para el texto en castellano véase GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.143. En 1330 Petrus Bonus publicaba su *Pretiosa Margarita Novella*, en la que se hacía eco de las ideas de Ovidio.

³⁹ Véanse BURCKHARDT, T., *Símbolos*, ed. de la Tradición Unánime, Barcelona-Palma de Mallorca, 1982, pág.47; THOMPSON, D. W., "Artificial vermilion in the Middle Age", en *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, II, (1933), págs.62-69. Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.139.

⁴⁰ THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, op. cit., cap.XLVIII, págs.124.

⁴¹ Para el *Manuscrito Boloñés* véase MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises...*, op. cit., vol.II, pág.375.

viriditas (verde).⁴² Con el tiempo la secuencia se complicó favoreciendo la inclusión de numerosos e imprecisos tonos. La inmensa variedad de gamas que surgían de la transformación matérica se relacionó entonces con secuencias que ofrecía la Naturaleza, concretamente, con el arco iris o la cola del pavo real (fig.28). Todos los colores resultantes de esta metamorfosis surgían así de una misma raíz común. Tal vez una de las descripciones más completas de este proceso sea la descrita por Newton en su cuaderno de notas cuando, en la búsqueda de un nuevo tipo de mercurio, escribió:

... he puesto al fuego unos vasos que contienen oro y este tipo de mercurio. En los vasos, ambos toman la forma de un árbol y la sucesión de árboles vuelve a disolverse en un flujo continuo (parecido a la cola semicircular del pavo real) dentro del nuevo mercurio... Su apariencia me fascina, pues el oro empieza a crecer, a pudrirse y a florecer sucesivamente en forma de capullos y ramas, cambiando cada día su color.⁴³

La presencia potencial de todos los colores en el blanco no era nueva. Ya en el siglo II d.C., los gnósticos habían asociado la imagen de un pavo real lleno de colores surgiendo de un huevo blanco con el nacimiento de lo múltiple a partir de la Unidad. Todo procedía de lo Uno y volvía al Uno.⁴⁴

V.4.1.- El simbolismo alquimista y las metáforas cristianas

La soberbia que muchos alquimistas mostraron en su pretendida manipulación de la Naturaleza y su gradual especialización en la fabricación de tintes y metales cada vez más nobles, no fue vista con buenos ojos por un sector de la Iglesia que acordó

⁴² CALVESI, M., "Arte e alchimia", en *Arte e Dossier*, n°4, (1986), pág.13.

⁴³ Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op.cit., pág.141.

⁴⁴ El huevo simbolizaba la sede, el lugar y el sujeto de las transmutaciones materiales y espirituales. Véanse CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.584; KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Alquimia...*, op. cit., págs.14-17.

dictar autos de persecución contra todo aquél dedicado a tales menesteres. Como respuesta inmediata, los textos de alquimia se impregnaron de cierto misterio, recurriendo sus autores a un lenguaje hermético rico en metáforas cristianas. La trinidad de la materia (azufre, mercurio y sal) se correspondía tanto con el espíritu, el cuerpo y el alma del microcosmos-hombre como con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo del macrocosmos-Dios. La tradición hermética relacionaba el alma del hombre con la fuerza solar y, por tanto, con el azufre; su espíritu contenía la fuerza lunar y mercurial mientras que su cuerpo encerraba la fuerza de la sal. Esta constitución tripartita del hombre y de la piedra se encuentra en las siguientes palabras de Bernardo "El Trevisano":

Existe la trinidad en la unidad y la unidad en la trinidad y en ella están cuerpo, espíritu y alma. Y allí también están el azufre, el mercurio y el arsenio.⁴⁵

En este deseo de conciliar la alquimia con la doctrina cristiana se llegó a afirmar que Dios fue el primer alquimista y su Hijo la Piedra Filosofal. Incluso se pensó que los diferentes momentos de la vida de Cristo podían interpretarse de acuerdo a implicaciones cósmicas, conllevando cada uno de los episodios de su vida, muerte y resurrección la transformación del cielo y la tierra: con su muerte en la cruz "la tierra tembló... los elementos se confundieron y parecía que anhelaban regresar a su estado primigenio"; cuando se apareció a los Apóstoles se asemejaba a "la aurora de las auroras, el día de los días y el sol de los soles".⁴⁶ Se deduce de ello que la materia prima debía padecer un "martirio" similar al sufrido por Cristo en su Pasión para que se diese la deseada transformación y se lograra la Gran Obra. El alquimista manipulaba la materia como el Hijo de Dios había sido tratado por los hombres; las sustancias minerales debían "sufrir y morir" para poder "renacer" a una nueva entidad material. La transmutación alquímica equivalía así a la perfección de la materia y, en términos

⁴⁵ Cfr. LENNEP, J. van, *Arte y Alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, editora Nacional, Madrid, 1978, pág.31 y nota 13.

⁴⁶ Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., págs.149-150.

cristianos, a la redención del hombre.⁴⁷ El manto rojo bermellón con el que Cristo aparece vestido en las escenas de dolor les permitió identificarle alquímicamente con el "rey rojo", la Piedra Filosofal (fig.29).

Hasta aquí hemos tratado el principio masculino, pero ¿y el femenino? Para lograr fabricar la Gran Obra era preciso partir de una "materia primordial". Ésta se extraía de lugares bajo tierra y fue descrita por los alquimistas como una sustancia negra, semejante a una piedra y símbolo de la naturaleza femenina. Mediante diversos y laboriosos procesos aquélla era tratada con una misteriosa "agua mercurial" que, junto a la acción del fuego, la transformaba en materia noble. En el vocabulario de los hermetistas el agua fue denominada también con el nombre de leche de la Virgen (*lac Virginis*) y la Piedra Filosofal obtenida de la transformación de la materia comparada con el Niño.⁴⁸ Jacques Huynem ha relacionado estos términos con la alegoría de la "lactancia" de San Bernardo, indicando que no parece extraño que se produjera en presencia de una Virgen negra.⁴⁹ En la Antigüedad, la diosa Isis fue considerada una madre nutricia, con el niño Horus en su seno o el niño Harpócrates en su regazo. Según la leyenda esta diosa amamantó a los faraones de Egipto. En sus diversas representaciones se encuentran los orígenes de la imagen cristiana formada por la Virgen y el Niño.⁵⁰ No olvidemos que muchos de los mitos primitivos parten de la idea general que sitúa al hombre naciendo de la piedra (*petra genitrix*), frecuentemente asimilada a la Gran Diosa-Tierra (*matrix mundi*).⁵¹ En España y otros lugares aún se veneran piedras negras para obtener la fecundidad. No parece extraño que el Cristianismo asimilase estas tradiciones y las plasmase en el Nacimiento de Cristo saliendo de la Virgen o "piedra negra".

⁴⁷ ELIADE, M., *Herreros y...*, op. cit., págs.132-133.

⁴⁸ ALARCÓN, R., *La última Virgen Negra del Templo (El enigma templario de Candelaria)*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1991, pág.86.

⁴⁹ Véase HUYNEM, J., *El enigma de las vírgenes negras*, (traducción de Rosa M^a Bassols), Plaza & Janes, Barcelona, 1972, pág.127.

⁵⁰ BEGG, E., *Las Vírgenes Negras. El gran misterio templario*, Colección Enigmas del Cristianismo, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1987, pág.70.

⁵¹ ELIADE, M., *Herreros y...*, op. cit., págs.42-43.

La piedra bruta representa la materia pasiva y es ambivalente; si sobre ella sólo opera el hombre terminará corrupta pero, sí por el contrario, es la actividad celeste y espiritual la que actúa con vistas a convertirla en una piedra labrada, alcanzará la virtud. El paso de la piedra bruta a la piedra tallada por Dios simboliza la búsqueda del alma humana iluminada por el conocimiento divino.⁵² Así, para que se produjese la transformación de la Virgen negra en Virgen blanca era necesaria la intervención del espíritu que conllevaba el abandono de los dominios tenebrosos de la tierra y una nueva vida luminosa. Los alquimistas afirmaban que cuando el blancor sobrevivía a la materia oscura, la vida había vencido a la muerte y el rey resucitaba.⁵³ El esoterismo alquímico estaba indicado por un "mudar de colores": negro-blanco-rojo. De igual manera, los milagros atribuidos a Vírgenes negras llevan parejo un cambio cromático en su rostro. La leyenda cuenta cómo la Virgen negra de Lucera (Apulia, Italia) mudó su tonalidad oscura por otra blanquecina en 1837 al curar a víctimas de una epidemia de cólera, recuperando posteriormente su color habitual.⁵⁴ No faltan relatos semejantes en nuestro país. A la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe (Rianxo, La Coruña) se le atribuyó el poder de recobrar milagrosamente su color negro cada vez que alguno se empeñaba en repintar su rostro de blanco.⁵⁵

Este simbolismo se ve reforzado por el que podría deducirse del color dado a los vestidos de estas Vírgenes negras, a condición de que puedan encontrarse indicaciones fidedignas acerca de la policromía original. En los casos en los que ésta se ha conservado predominan como colores el azul, el blanco y el rojo, a veces, combinados con motivos dorados. En las operaciones alquímicas la materia primordial sufría, a través de las diversas operaciones constitutivas de la Gran Obra, una transformación cromática en la que dejando a un lado los matices dominaban el negro, el blanco y el rojo. La alquimia asimilaba el primer color al azul oscuro, representando

⁵² CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, editorial Herder, Barcelona, 1988, pág.829.

⁵³ CANSELIET, E., "Notre-Dame de Dessous terre", en *Atlantis*, n°266, (1972), pág.161; FOATELLI, N. J., "La Vierge Noire de Paris: Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance", en *Atlantis*, n°266, (1972), pág.181.

⁵⁴ ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.385 y nota 3 al capítulo 6.

⁵⁵ *Id.*, pág.386 y nota 7 al cap.6.

ambos la primera fase por la que debía pasar la materia; el segundo correspondía a la purificación de ésta y el tercero a la obtención del oro o Piedra Filosofal.⁵⁶

V.5.- Color y liturgia cristiana

Si la alquimia afectaba sólo a unos pocos iniciados en los dominios de lo oculto, las ceremonias litúrgicas constituían el centro de la vida popular. Los diversos momentos de la vida del hombre eran celebrados por el sacerdote en el recinto de la iglesia, variando las vestiduras y la decoración en función del festejo.

En el sentido litúrgico, el simbolismo significa una señal exterior mediante la cual se exterioriza una idea o acto religioso. Como tal signo, las vestiduras sagradas encierran un valor simbólico dependiente no sólo de la calidad del tejido y de la forma de la prenda sino también del color del tinte. Muchos de esos simbolismos son del todo naturales y derivan del propio uso dado al objeto en sí; otros son fruto de los efectos psicológicos que causan los colores. Desde sus orígenes, convino al espíritu de la Iglesia dar una significación moral a los objetos y ornamentos utilizados en la misa que permitiese al fiel asistente a ella, con la mayor claridad posible, relacionar las virtudes sacerdotales y dogmáticas del oficiante con Cristo, al que representaba en la Tierra. Es, en este sentido, como la decoración y tintes de los vestidos de uso litúrgico se cargaron de un simbolismo profundamente edificante, incluso de cierto misticismo, sobre todo en la Edad Media.

Aunque las especulaciones místicas no constituyen el origen de los vestidos litúrgicos, no se debe olvidar el papel tan importante ejercido por ellas en algunas de las piezas y del color utilizados en el culto cristiano. Fueron muchos los miembros de la Iglesia que mostraron un gran interés en interpretar el sentido simbólico de los

⁵⁶ Para la relación de los colores de los vestidos de las Vírgenes negras con la alquimia véase *id.*, págs.117-119.

colores reseñados en las Sagradas Escrituras. De ahí las expresiones como la de San Carlos Borromeo llamándoles "los jeroglíficos de los secretos del cielo" o la del Cardenal Baronio al considerarlos "muy útiles para ejercitar la piedad de los fieles".⁵⁷

A pesar del empeño de algunos en relacionar el origen de los colores litúrgicos con las prescripciones dadas por Moisés sobre los tintes de las vestiduras sacerdotales, en realidad, su aparición se debe a la necesidad de dar aplicación, carácter y disposición a la celebración del culto divino de cada día por medio de un signo, así como a la idea de asociar el simbolismo con la sensación y eficacia que los colores producen en el espíritu del fiel que los contempla. De esta manera, se estableció una conexión directa entre las diferentes fiestas de la Iglesia con la acción religiosa y el efecto que causaba en el alma. El público al que se dirigía la convención del color era pues concreto: la comunidad de creyentes. Todo el que iba a la iglesia sabía previamente cuál sería el color de las vestiduras del sacerdote oficiante de la misa.

Por último, antes de pasar a analizar el uso y simbolismo de cada color litúrgico, quisieramos dejar claro que en esta convención los colores siempre fueron reconocidos únicamente por su carácter dominante (blanco, rojo, verde...) y en ningún caso se cuestionó el tono o matiz de los mismos. No ocurrirá así en el arte donde, por ejemplo, las diferentes gamas de rojo (desde el rojo anaranjado hasta el púrpura) serían atribuidas a personajes específicos con connotaciones simbólicas concretas. Precisamente una de las cuestiones que más nos interesa es si el color que dominaba una determinada fiesta o periodo de la liturgia influyó en la descripción del evento o personaje a quien se dedicaba el día o la ceremonia. ¿Ejerció la convención litúrgica del color alguna influencia en el arte?

La historia de los colores litúrgicos expone claramente que durante la Edad Media no existió ningún acuerdo sobre las connotaciones de los colores en los hábitos usados para los diferentes oficios religiosos. En un primer momento sólo las fiestas y días de señalada significación y carácter tuvieron su propio color (generalmente blanco,

⁵⁷ Cfr. MARTIGNY, M. L'Abbé, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, París, 1877, pág.207.

negro y rojo), dejándose indeterminado para las demás. Los matices fueron permitidos siempre que respetasen el fundamento de la fiesta a celebrar. En cuanto a los principios reguladores de aquéllos se encontraban en el pontifical, en el ceremonial y especialmente en el misal.

V.5.1.- Convención del color en las vestiduras litúrgicas

Una opinión muy extendida atribuye al blanco (tonalidad natural del propio tejido) ser el primer color litúrgico. La antigua Ley que obligó al gran padre Aron a cubrir su cuerpo con vestiduras blancas fue asimilada por la Iglesia al determinar el uso de aquél en las vestiduras de los pontífices y de los padres cristianos. Mantenido como único al menos hasta el siglo IV, aún después, cuando se admitieron otros tonos, el blanco se conservó en determinadas piezas del vestido.⁵⁸ San Germán de París explicó los ropajes blancos portados en Pascua como recuerdo de la Resurrección.⁵⁹ El mismo hecho es recogido por San Jerónimo.⁶⁰ En Bizancio, este color predominó en los rituales litúrgicos. El canon 37 de la *Ecclesiae Alexandrinae* y San Juan Crisóstomo, entre otros muchos, recomendaron el uso de hábitos blancos.⁶¹ Algunos fueron

⁵⁸ GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art religieux (Architecture. Couleurs. Costume. Peinture. Naissance de l'allégorie)*, éditions de la Maisnie, París, 1943, pág.99.

⁵⁹ PARIS, S. G., *Expositio Brevis Antiquae Liturgiae Gallicanae*, epístola II, (PL 72, 98): "Albis autem vestibus in Pascha induetur secundum quod angelus ad monumentum albis vestibus cerneretur". Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1914, pág.3000.

⁶⁰ SAN JERÓNIMO, *Adversus pelagianos*, I.1, c.XXIX, (PL 23, 524): "... si episcopus, presbyter et diaconus et reliquus ordo ecclesiasticus in administratione sacrificiorum candida veste processerint". Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3000.

⁶¹ *Canones Ecclesiae Alexandrinae*, en Magistris, Acta martyrum ad Ostia Tiberina, in-fol., Romae, 1795, App.478 (PG 10, 962): "Quoties episcopus percipit de mysteriis sanctis, congregentur diaconi et presbyteri induti vestibus albis speciosis, prae omni populo et similiter anagnostes"; CRISÓSTOMO, S. J., in *Mathaeum Homil.* LXXXII, 6, (PG 58, 745): "... haec vestra dignitas est, haec securitas, haec corona, non ut alba splendenteque tunica induit circumcatis". Ambos cfrs. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3000.

partidarios de la combinación de dicho color con bandas de oro para la celebración de la liturgia bautismal.⁶²

Las diferencias que surgieron a partir del siglo IV entre el traje laico y el del clero marcan el punto de partida de una tradición que todavía se mantiene viva. Hacia los siglos IV y V se encuentran referencias de vestidos litúrgicos con gran riqueza ornamental y cromática. La *Carta Cornutiana* (471), al describir el inventario de una iglesia cerca de Tivoli, menciona de manera especial los colores litúrgicos.⁶³ La riqueza de los tintes es recogida de nuevo por San Agustín de Canterbury.⁶⁴

A pesar de la normativa, el blanco, tal y como lo testimonia el arte, no fue el único color de las vestiduras litúrgicas. Ya desde el siglo VI existen ejemplos en los que el pintor atribuyó diversos tonos (marrones, violetas, rojos, verdes, azules) a las vestiduras de personajes eclesiásticos. Desde el siglo IX en adelante los hábitos litúrgicos se revistieron de un extraño simbolismo cuyas reglas afectaron incluso a los mismos tintes (blanco, rojo, verde y violeta). Por analogía, estos colores simbolizaban el conjunto de los elementos constitutivos del mundo, quedando así relacionadas las acciones rituales con la totalidad del Universo. Además, los colores de los diversos ornamentos y prendas eran elegidos en función del carácter, del día o de la función sagrada a celebrar.

En el siglo XIII el papa Inocencio III trató sobre este simbolismo en la codificación que hizo de las vestiduras de uso litúrgico en la Iglesia Occidental.⁶⁵

⁶² TEODORETO (Obispo), *Ecclesiasticae Historiae*, lib.II, cap.XXIII, (PG 82, 1066). Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3000.

⁶³ "... vela blattea auroclava paragaudata, vela tramosirica prasino purpura, vela tramosirica leucorodina, vela tramosirica leucoporphyra, vela olosirica coccoprasina..." Cfr. *Id.*, pág.3000.

⁶⁴ *Acta sancti*, mart. t.III, pág.140: "Christianorum more pontificum post hac tunica et dalmatica indutud est quarum utrarumque genus ex pretioso purpurae colore et textili varietate satis venustunt et permirabile est". Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3001.

⁶⁵ Como consecuencia de la proliferación del simbolismo de los colores desde el punto de vista religioso y social, en 1200, el Papa Inocencio III estableció unas normas en materia de color en los ropajes litúrgicos. INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio*. Libri Sex (Ex fide vetusti codicis...), Salamanca, 1570. Sobre el simbolismo de los colores litúrgicos véanse además: MONTABERT, M., "Du caractère symboliques..." *art. cit.*, págs.17-29; H., J., "Le symbolisme des couleurs liturgiques", en *Revue de l'Art Chrétien*, Mélanges,

Cuatro eran los colores principales (blanco, rojo, negro y verde) y cuatro los secundarios (*byffus*, púrpura, jacinto y *coccus*). El verde fue considerado color "intermedio entre el blanco, negro y rojo" -no era nueva esta ordenación pues ya Aristóteles lo había establecido así-, pudiendo usarse prendas de este color durante las festividades de carácter menos definido. El amarillo tenía las mismas funciones que el anterior, debido a que tradicionalmente ambos colores eran confundidos.⁶⁶ Pero habría que esperar al siguiente siglo para que el amarillo fuese incluido en la lista.

El significado del blanco variará en función de la fiesta a celebrar. Es símbolo de pureza e inocencia en todas las fiestas de la Virgen, los Ángeles y los Confesores.⁶⁷ El Jueves Santo se vestirá de blanco para celebrar la purificación de las almas. En Pascua dicho color expresará la buena nueva de la Resurrección de Cristo.⁶⁸ En general, fue considerado símbolo de la verdad (*tinctura veritatis*), manteniéndose este significado durante toda la Edad Media y el Renacimiento.

El Rojo (*rubeus*) fue elegido para las vestiduras litúrgicas en la celebración de la Navidad, siendo símbolo del amor de Dios. Desde el domingo de Trinidad hasta el Adviento, era usado como símbolo de la acción del Espíritu Santo sobre la Iglesia. En Pentecostés (fiesta del Espíritu Santo) dicho color simbolizaba el amor divino.⁶⁹ De igual manera, fue elegido en las fiestas de los Apóstoles y de los Mártires, donde la

XIII, (1902), págs.46-49; CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., págs.3002-3003; MARTIGNY, M., *Dictionnaire des Antiquités...*, op. cit., págs.207-210; BRAUN, J., *Diccionario Manual de Liturgia*, Madrid, 1927, págs.106-109.

⁶⁶ INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, op. cit., lib.I, cap.LXV, fol.29 "De quatuor coloribus principalibus, quibus secundum proprietates dierum vestes sunt distinguendae": "Quatuor autem sunt principales colores, quibus secundum proprietates dierum sacras vestes Ecclesia Romana distinguit, Albus, Rubeus, Niger, & Viridis. Nam & in legalibus indumentis quatuor colores fuisse leguntur: byffus & purpura, hyacinthus & coccus".

⁶⁷ *Id.*, fol.29v.: "Albis indumentis igitur utendum est in festiuitatibus cōfessorum & virginū propter integritatem & innocentiam. Nam candi difunt facti. Nazaraei eius, & ambulāt semper cum eo in albis. Virgines emn sunt, & sequunt agnum quocunq; ierit. Propter eam cām vtem dvm est albis in solemnitatibus angelorum. De quorum nitore dominus ait ad luciferum... In natiuitate Saluatoris & praecursoris, quoniam vterq; natus est mundus, id est, carens originali peccato..."

⁶⁸ *Id.*, fol.30: "...Si non lauero te, non habebis partem mecum in resurrectione, propter angelum testem & nuntium resurrectionis, qui apparuit stola candida coopertus, de quo dicit Mattheus, quod erat aspectus eius sicut fulgur, & vestimentum eius sicut nix. In Ascensione, propter nubem candidam in qua Christus ascendit. Nā& duo viri steterunt iuxta illos in vestibus albis, qui & dixerunt(...) In dedicatione tamen ecclesiae semper utendū est albis..."

⁶⁹ *Id.*, fol.30v.: "... In Pentecoste, propter sancti spiritus feruorem qui super apostolos in linguis igneis apparuit". Sicoardo de Cremona defendía, en la misma época que Inocencio III, que las vestiduras de color rojo simbolizaban la caridad Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.84.

sangre derramada no es sino la consumación del amor.⁷⁰ El rojo prevaleció durante la Pasión de Cristo. Para el Viernes Santo se requerían casullas especiales. Siguiendo una antigua costumbre el cuerpo simbólico de Aquél era envuelto en una casulla roja y transportado por dos diáconos vestidos con pellizas también rojas. Apenas hace falta señalar que en las representaciones pictóricas de la Pasión domina el rojo. Y aunque este color era el vivo recuerdo de los sufrimientos padecidos y de la sangre derramada por Cristo,⁷¹ en ocasiones la conmemoración de la venida gloriosa del Salvador eclipsó el sufrimiento padecido y el rojo se sustituyó por el blanco.⁷² Este cambio cromático no se observa únicamente en las costumbres litúrgicas sino también en la pintura, si bien en una proporción escasa.

El verde (*virides*), cuyo valor se encuentra entre el blanco, el rojo y el negro, juega un papel subordinado en las convenciones litúrgicas del color y normalmente fue adoptado para los días sin carácter específico.⁷³ Las vestiduras litúrgicas se tiñen de este color en los domingos situados entre la Epifanía y la Septuagésima, así como en el tercer domingo después de Pentecostés hasta el Adviento (vida natural por la creación y vida de gracia por la resurrección del Hijo de Dios). Con este último sentido de inmortalidad, la liturgia católica elige el verde para la resurrección del justo y el regocijo de los fieles.⁷⁴ Aún sabiendo que este color significaba cosas diferentes según su tonalidad (verde claro=esperanza; verde oscuro=desesperación, tristeza), la Iglesia no prestó el mínimo interés a estos simbolismos y lo utilizó de manera indistinta en todas sus gamas.

⁷⁰ INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, *op. cit.*, lib.I, cap.LXV, fols.30-30v.: "... Rubeis autem vtendum est indumentis in folennitatibus apostolorum & martyrum, propter sanguinē passionis, quem pro Christo fuderūt... Licet autem in apostolorū Petri & Pauli martyrio rubeis sit vtendum, in conuersione tamen & Cathedra vtendum est albis. Sicut licet in natiuitate Ioannis sit albis vtendum, in decollatione tamen ipsius vtendum est rubeis". Véase además GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, *op. cit.*, pág.105.

⁷¹ INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, *op. cit.*, fol.30v.: "...Quare rubrum est vestimentum tuum, sicut calcantium in torculari. Vel in festo crucis melius est albis vt(n)du(n), quia non passionis, sed inuentionis, vel exaltationis est festum".

⁷² *Id.*, fols.30v-31: "... Quapropter in commemoratione omnium fauكتورum quidam rubeis vtuntur indumentis: Alij verò, vt curia Romana candidis: quum non tantū in eadem, fed & de eadem folennitate dicat Ecclesia, quia sancti, secundum Apocalypsin Ioannis, stabant in cōspectu agni, amicti stolis albis, & palme in manibus eorum".

⁷³ *Id.*, fol.31v.: "Restat ergo, q in diebus ferialibus & cōmunibus, viridibus sit indumentis vtendum. Quia viridis color medius est inter albedinē & nigredinē & ruborē."

⁷⁴ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, *op. cit.*, pág.121.

Con unas características muy similares al anterior, el amarillo fue empleado en la celebración de las fiestas de Navidad, Epifanía, Pascua, Pentecostés y Confesores. Las vestiduras del padre pueden llevar un borde dorado o complementarse con una estola de oro, siendo ambos símbolos de la revelación del amor y sabiduría de Dios transmitidos por medio de la luz.⁷⁵

Igualmente interesantes son un grupo de colores oscuros constituidos principalmente por el negro, el gris y el violeta. Todos ellos se caracterizan por tener el mismo significado, pudiendo ser utilizados de manera indistinta en la celebración de los días de luto, ayuno y penitencia.

El negro fue considerado conveniente para los oficios celebrados por la Iglesia durante los días que van del Adviento a la Cuaresma. De ahí la costumbre de elegir ornamentos negros en la celebración de los Santos Inocentes.⁷⁶

En cuanto al gris se trata de la adición más tardía a la lista de los colores litúrgicos, la cual tuvo lugar en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Este color, formado por la mezcla de blanco y de negro, toma su significado de ambos: el primero, símbolo de la inmortalidad espiritual y el segundo, representante de la muerte terrestre, se unen para simbolizar la resurrección de la carne. La liturgia recurrió a él exclusivamente en épocas de profundo dolor y tristeza. No quisieramos pasar por alto una coincidencia en el tiempo que no viene sino a demostrar, una vez más, la estrecha relación existente entre las ceremonias religiosas y el arte. Ciertamente, no debe sorprender que la inclusión del gris en la liturgia coincida con la aparición en el campo del arte de la grisalla, reconociéndose a dicho color un carácter propio.

⁷⁵ *Id.*, pág.114.

⁷⁶ INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, *op. cit.*, lib.I, cap.LXV, fol.31: "Nigris autem indumentis viendum est die afflictionis & abstinentiae, pro peccatis & pro defunctis. Ab aduentu scilicet usque ad Natalis vigiliam, & à Septuagesima usque ad sabbatum paschae(...) Innocentium autem die, quidam nigris, alij verò rubeis indumentis viendum esse contēdūt. Illi propter trinitatem, quia vox in Rama audita est, ploratus & ululatus multus..."

El violeta (*violaceus*), resultante de un acto de dolor (simbolizado por el negro) y de un acto de amor (simbolizado por el rojo), es el color adoptado por la Iglesia como símbolo de penitencia. De este tono debían ser las vestiduras sacerdotales durante la celebración de la Semana Santa. En las normas dadas por el papa Inocencio III no se encuentra ninguna razón para su empleo aunque si se indicó que, en su papel de complementario, el violeta podía reemplazar en sus usos al negro.⁷⁷

Un caso interesante en el tema que nos ocupa es el del púrpura. Aún cuando la convención litúrgica del color estaba firmemente establecida en los siglos XII-XIII, aquél se concibió generalmente como violeta, símbolo de la tristeza y de la sangre (*pallidus et quasi lividus*). A fines de la Edad Media, cuando el papa Inocencio IV concedió la púrpura a los cardenales, pasó a significar el martirio. La púrpura cardenalicia, expresión simbólica de la soberanía real, sería también la imagen de la caridad y, a menudo, de la Pasión. Así, los vestidos usados en la celebración del Viernes Santo vienen a recordar al fiel que los sufrimientos padecidos por Cristo tuvieron su origen en el amor a la humanidad.⁷⁸ Como vemos el uso y significado de este color coincide con el del rojo y el violeta, demostrando la escasa importancia que en las codificaciones de los colores litúrgicos se dio a las tonalidades.

A pesar de las normas que acabamos de referir, no se puede hablar de uniformidad en las formas y colores de las vestiduras litúrgicas de la Iglesia latina hasta el siglo XVI, momento en el que la convención cromática estaba formada por siete colores (blanco, rojo, verde, amarillo, violeta, negro y gris). Como ya hemos dicho con anterioridad, desde el siglo XIII al XV las reglas eran muchas y muy distintas, estando firmemente establecidos los colores sólo en algunas fiestas: era el caso del blanco que se usaba en la fiesta de la Virgen y del rojo en Pentecostés, fiestas de los Apóstoles y Mártires. En el resto de las celebraciones, el tinte de los vestidos variaba en función del lugar. Incluso, en una misma diócesis, había diferencias en la elección

⁷⁷ *Ibidem*: "... Iñi propter martyrium, quod principaliter cōmemorans inquit Ecclesia(...) Hodie vtimur violaceis, sicut in Laetare Hierusalē, propter letitiam, quā aurea rofa significat. Romanus Pōtifex portat mitram aurifrigio insignitam, sed propter abstīnētiā nigris imò violaceis vtitur indumentis".

⁷⁸ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.127.

El violeta (*violaceus*), resultante de un acto de dolor (simbolizado por el negro) y de un acto de amor (simbolizado por el rojo), es el color adoptado por la Iglesia como símbolo de penitencia. De este tono debían ser las vestiduras sacerdotales durante la celebración de la Semana Santa. En las normas dadas por el papa Inocencio III no se encuentra ninguna razón para su empleo aunque sí se indicó que, en su papel de complementario, el violeta podía reemplazar en sus usos al negro.⁷⁷

Un caso interesante en el tema que nos ocupa es el del púrpura. Aún cuando la convención litúrgica del color estaba firmemente establecida en los siglos XII-XIII, aquél se concibió generalmente como violeta, símbolo de la tristeza y de la sangre (*pallidus et quasi lividus*). A fines de la Edad Media, cuando el papa Inocencio IV concedió la púrpura a los cardenales, pasó a significar el martirio. La púrpura cardenalicia, expresión simbólica de la soberanía real, sería también la imagen de la caridad y, a menudo, de la Pasión. Así, los vestidos usados en la celebración del Viernes Santo vienen a recordar al fiel que los sufrimientos padecidos por Cristo tuvieron su origen en el amor a la humanidad.⁷⁸ Como vemos el uso y significado de este color coincide con el del rojo y el violeta, demostrando la escasa importancia que en las codificaciones de los colores litúrgicos se dio a las tonalidades.

A pesar de las normas que acabamos de referir, no se puede hablar de uniformidad en las formas y colores de las vestiduras litúrgicas de la Iglesia latina hasta el siglo XVI, momento en el que la convención cromática estaba formada por siete colores (blanco, rojo, verde, amarillo, violeta, negro y gris). Como ya hemos dicho con anterioridad, desde el siglo XIII al XV las reglas eran muchas y muy distintas, estando firmemente establecidos los colores sólo en algunas fiestas: era el caso del blanco que se usaba en la fiesta de la Virgen y del rojo en Pentecostés, fiestas de los Apóstoles y Mártires. En el resto de las celebraciones, el tinte de los vestidos variaba en función del lugar. Incluso, en una misma diócesis, había diferencias en la elección

⁷⁷ *Ibidem*: "... Iñi propter martyrium, quod principaliter cōmemorans inquit Ecclesia(...) Hodie vtimur violaceis, sicut in Laetare ierusalē, propter letitiam, quā aurea rosa significat. Romanus Pōtifex portat mitram aurifrigio insignitam, sed propter abstinentiam nigris nō violaceis vtitur indumentis".

⁷⁸ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.127.

y uso de los colores, mudándose con gran facilidad. Sin duda, ello se debía a que la elección de los mismos estaba determinada por las costumbres particulares de cada región y no respondían a una regla fija común a todos.

Ya en el siglo XVI el papa Pío V, en su reforma de las rúbricas del misal romano, estableció como legítimos los cinco colores de Inocencio III. El rojo fue relacionado con el blanco y utilizado en las fiestas gozosas; el índigo y el violeta se asociaron al negro y fueron los colores elegidos para celebrar las fiestas de luto y penitencia. Blanco y negro se mantuvieron como puntos esenciales de la escala cromática. Por otra parte, el rosa se usó para los domingos tercero de Adviento y cuarto de Cuaresma. El brocado de oro, por su sentido de riqueza y solemnidad, podía emplearse en lugar de los colores blanco, rojo y verde, no así en el caso del morado y del negro. El brocado en plata sustituía al blanco. Este misal permitió la implantación de la regla de los colores litúrgicos que, con escasas variantes, se conservó en las siguientes épocas.⁷⁹

Durante siglos las convenciones litúrgicas del color no conocieron el azul. Excluido totalmente de la lista de colores, cuando ocasionalmente se menciona siempre se le considera una tonalidad oscura o, más comúnmente, una variante del violeta. Si, como hemos visto, el uso del rojo en las representaciones de la Pasión puede relacionarse con la liturgia o con lo que el pintor de aquellas épocas podía ver en la decoración de la iglesia durante la celebración del drama de Cristo, no se puede decir lo mismo de las imágenes de la Virgen con manto azul que llenan los retablos. Sólo entrado el siglo XIX, concretamente en 1864, la Santa Sede concedió a algunos países, entre los que se encontraba España, el empleo del azul celeste para la fiesta de la Inmaculada, conservándose la costumbre de los siete colores.

En las instrucciones dadas con posterioridad a la celebración del Concilio Vaticano II se estableció que el morado pudiese sustituir al negro en los oficios de difuntos. Asimismo, se declaró que los colores tradicionales (blanco, rojo, verde,

⁷⁹ H. J., "Les symbolisme des...", *art. cit.*, pág.33.

morado y negro) seguían en uso, si bien bastaba con que el celebrante vistiese del color del día de la fiesta, pudiendo los demás concelebrantes vestir de blanco, o sólo con alba y estola del color del día. Además, en las fiestas más solemnes se admitía el uso de los ornamentos de mayor calidad aunque no fuesen del color del día. Por último, se daba libertad a las Conferencias Episcopales para que estableciesen sus propias normas, debiendo respetar siempre el decoro y la pastoral práctica.⁸⁰

⁸⁰ *Instituto generalis Missalis Romani*, n°308-309, (1969); cfr. *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1972, tomo VI, pág.33.

ABRIR TERCERA PARTE





ABRIR SEGUNDA PARTE

TERCERA PARTE.- EL COLOR EN LA
ICONOGRAFÍA CRISTIANA

**CAPÍTULO VI.- ARTE E IGLESIA. LA INSTRUMENTALIZACIÓN
DE LAS IMÁGENES**

VI.- ARTE E IGLESIA. LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES

VI.1.- Entre el saber leer y el saber mirar

La identificación que los primeros cristianos hicieron de las imágenes pintadas con la escritura se remonta a la Antigüedad. Mediante el término *zographia* los griegos consideraron a la pintura como *escritura viva*.¹

Conocedora del poder que aquéllas tenían en la captación del interés del vulgo ignorante, la Iglesia no fue ajena a su empleo, impregnándolas de un criterio docente y pedagógico adecuado siempre a sus propios fines. Sólo a través de esas imágenes el ignorante podía comprender los misterios de la fe que los letrados descifraban mediante la lectura directa de los textos sagrados. Apenas hay autor eclesiástico que no haya, con más o menos consideración, exaltado la utilidad e importancia de la pintura en el logro de dicho fin.

¹ *Zographia* de *zoi* = vida y *graphi* = escritura. Son numerosos los autores que han recurrido a los griegos para explicar la pintura como escritura. Entre otros, véanse PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1961, vol.II, pág.227; JÁUREGUI, J. de, *Memorial Informativo por los pintores en el pleito que tratan... sobre la Exención del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629, págs.429-459, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1991, pág.355; ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel*, 1681, en la ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.561; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.XI, pág.254; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., vol.I, lib.II, cap.VI, pág.296; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano y Erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes Sagradas*, (traducida al castellano por D. Luis de Durán y de Bastero), Madrid, 1782, lib.I, cap.II, págs.17-18.

Retomando los principios enunciados por Horacio y Quintiliano, los Padres de la Iglesia resaltaron el axioma *ut pictura poesis*. Para San Basilio "la palabra presenta al oído, lo que la pintura muda muestra por imitación".² San Gregorio de Nacianzo insistió en la relación discurso-cuadro y orador-pintor, considerando que instruíra mejor el pintor con la destreza de su técnica y la viveza de sus colores que el orador por medio de la palabra.³ La imagen no cumplía sólo una finalidad ornamental, además llevaba implícita una función claramente pedagógica. El artista cristiano desarrollaba a través de su pintura un cometido docente en el templo y colaboraba en la explicación del dogma. Por ello, se insistió tanto en que las paredes de la iglesia eran "muros de instrucción" que hablaban al fiel y, en su discurso, le hacían elevarse del deleite estético al aprovechamiento didáctico y espiritual (*pictura tacens in pariete loqui, maximeque prodesse*).⁴

Inmerso en esta línea de pensamiento, San Gregorio Magno dedicó varios documentos al problema de la imagen en el templo cristiano. El primero de ellos -muy poco explícito en sus datos- está fechado hacia el año 599 y consiste en una carta escrita a Januario, obispo de Calaris.⁵ Más interesantes son los contenidos de las siguientes epístolas dirigidas a Secundino⁶ y al obispo Sereno de Marsella, refiriéndose

² SAN BASILIO, *Homilia XX in Quadraginta Martyres* (PG 31, 510): "Que enim historiae sermo per auditum exhibet, ea ob oculos ponit silens pictura per imitationem". Cfr. también en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano y literatura patrística (apuntes para una iconografía paleocristiana y bizantina)*, Burgos, 1978, pág.167, nota 15.

³ NACIANZO, G., *Oratio XLIII.- In laudem Basilii Magni*, (PG 36, 493): "... quemadmodum pictores eas tabulas, ex quibus exempla petunt, cum, hac sola submota, velut oratoriam omnem vim superante, caeterarum primam quamque delecturam... materiam unam ex omnibus sibi proponens, quemadmodum pictores eas tabulas ex quibus exempla petunt"; *Oratio XXXVI.- De Seipso...*, (PG 32, 277): "... ut quemadmodum iis, qui fabricandi aut pingendi artem profitentur, cum artis ratione exposcuntur, fabrilis aut pictorium opus ostendere sufficit, ut negotio omni ac molestia liberentur (opus enim, inquit ille sermone fortius est..."; *Oratio XLIII.- In laudem Basilii Magni*, (PG 36, 531-532): "Cumque nec medici, nec pictoris nomen quisquam obtineat, nisi prius morborum naturas considerarit, aut multos colores miscuerit, variasque formas penicillo expreverit". Cfr. también en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.171, nota 24.

⁴ ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.180.

⁵ MAGNO, S. G., *Epistola VI, Ad Januarium Carallitanum episcopum*, (PL 77, 944-945).

⁶ MAGNO, S. G., *Epistola LII. Ad Secundinum*, (PL 77, 990-991): "Imagines quas tibi dirigendas per Dulcidum diaconum rogasti misimus. Unde valde nobis tua postulatio placuit, quia illum toto corde, tota intentione quaeris, cujus imaginem prae oculis habere desideras, ut te visio corporalis quotidiana reddat exercitatum ut dum picturam illius vides, ad illius animo inardescas, cujus imaginem videre desideras. Ab re non facimus, si per visibilia invisibilia demonstramus".

contundentemente al topos escritura-pintura, libro-imagen (*in codicibus-in parietibus*).⁷

Las imágenes de la iglesia son los libros de los iletrados:

Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, eso es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar; en ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y leen lo que no saben leer. Por eso, principalmente para los paganos, la pintura equivale a la lectura.⁸

Se continuaba así la antigua doctrina de los clásicos latinos (*ut pictura poesis*) aunque acentuando la intencionalidad iconográfica. Lo que la escritura era para los letrados, eso mismo era la pintura para los ignorantes (*idiotis*). San Gregorio Magno estableció una clara distinción entre "saber leer" y "saber mirar" (*legere in Codicibus et addiscere historiam picturae*). Dependiendo de la categoría sociocultural del fiel letrado o iletrado (*qui litteras nesciunt*), éste debía ejercitarse en la lectura (*in Codicibus*) o en la contemplación de las pinturas (*in parietibus*). Las imágenes se convirtieron en el libro siempre abierto a las miradas de los espectadores incultos que, por desconocer las letras o carecer de cultura suficiente, eran incapaces de "saber leer" en los libros sagrados. A ellos se les requirió únicamente que "supiesen mirar".

Fue a los artistas a quienes les tocó desarrollar la actividad pedagógica y los que con su pericia técnica convirtieron la Biblia, hasta entonces inaccesible a la gran masa, en un libro con imágenes. Estas Biblias ilustradas constituyeron un buen sistema educador donde el texto era acompañado por figuras cuyo lenguaje visual facilitaba la comprensión y permitía la retención por parte del fiel. La Biblia en imágenes, de dibujo ingenuo y colores vivos, fue considerada un medio que permitía llevar el mensaje evangélico a todas las inteligencias, sobre todo, a aquéllas menos iniciadas. Para lograr comprender el mensaje que el artista había dejado impreso mediante la

⁷ MAGNO, S. G., *Epistola CV. Ad Serenum Massiliensem episcopum*, (PL 77, 1028): "... Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in Codicibus non valent. Tua ergo fraternitas et illas servare, et ab earum adoratu populum prohibere debuit, quatenus et litterarum nescii haberent unde scientiam historiae colligerent, et populus in picturae adoratione minime peccaret".

⁸ MAGNO, S. G., *Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum*, (PL 77, 1128): " Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idioti praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid seui debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est". Recogida en PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1955, *Apéndices, I. Documentos de los Sumos Pontífices*, pág.503.

combinación de líneas, colores y luz en las sucesivas páginas del libro se requería del fiel un mínimo esfuerzo mental. Así, todas las ilustraciones se adecuaron al público que iban dirigidas, dando lugar a variaciones en los tipos iconográficos. La Biblia Moralizada mostraba en forma de extracto el texto bíblico acompañándolo de una breve reflexión alegórica o moral. La Biblia Historiada seguía la misma idea que la anterior aunque variaba en la elección de los textos y en la amplitud de los mismos. La Biblia en Rollos se caracterizaba por estar escrita en bandas estrechas de pergamino con imágenes de tipo histórico, referentes al Antiguo y Nuevo Testamento, incluidas en medallones. Pero la que más nos interesa en nuestro trabajo es la Biblia de los Pobres (*Biblia Pauperum*) debido a la importancia que se dio a la imagen. En sus folios siempre se encuentran distribuidos texto y dibujo de una manera previamente fijada: en el centro del folio, aparece una escena referida a la vida de Cristo, mostrándose en las alas episodios paralelos del Antiguo Testamento; en la parte superior, se encuentran personajes bíblicos con filacterias y citas alusivas al tema central; en las esquinas, se pueden leer textos explicativos. Este tipo de Biblia desarrollaba una concordancia total entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, siendo los hechos principales de la historia sagrada profetizados en el primero (imágenes accesorias) y realizados en el segundo (imágenes principales) (figs.30-31).

VI.2.- Arte de la Memoria (*Ars Praedicandi*)

Una vez aceptado que la pintura era más eficaz en el adoctrinamiento de los fieles que las palabras, la Iglesia cristiana destacó la capacidad de aquéllas para despertar las emociones empáticas del espectador. No sólo servían como escritos al pueblo, sino que además tenían grandes ventajas para mover el ánimo de quien las contemplaba. El lenguaje iconográfico que se utilizaba, dirigido más a la sensibilidad que a la inteligencia, tenía mayor accesibilidad y universalidad que lo escrito.⁹ A la

⁹ ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.222.

inmensa mayoría de gentes que acudían a la iglesia les suponía mayor edificación espiritual la rápida mirada a la iconografía bíblica o evangélica que la lectura de los libros sagrados. Sus emociones eran estimuladas más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas. Ante la lectura de la superficie pintada con líneas y colores la masa popular podía seguir los piadosos ejemplos contemplados.

Los símbolos o esquemas con los que el pintor codificaba el mensaje facilitaban al fiel-espectador rememorar sin dificultad. La Iglesia recurrió al uso de estas esquemáticas "imágenes de la memoria" como instrumento de acción pedagógica.¹⁰ Pero para que el analfabeto reconociese la escena narrada ante sus ojos era preciso que estuviese familiarizado con ella. Sermones y catequesis acercaron a la gran masa las leyendas de los santos, tratando con frecuencia de los temas representados por los pintores. Un ejemplo es el sermón pronunciado por Pedro de Valderrama en 1607 durante la celebración de la festividad de Todos los Santos, en el que encontramos una descripción pictórica de la Pasión de Cristo:

... Lo amarillo del cuerpo palido de Christo, lo morado de sus cardenales, lo colorado de su sangre, lo verde de su corona de espinas...¹¹

Cumplían pues una función didáctica paralela a la pintura. Una vez acostumbrado el fiel a la leyenda, la simple imagen pintada sería suficiente para recordarle la historia relatada en los sermones. La función docente y mnemotécnica de la pintura es sustituto de la literatura en el caso de los iletrados y tiene un efecto complementario de lo que implica la palabra dicha en la iglesia. Era bien conocido el valor mnemotécnico superior de la imagen sobre la palabra y, por ello, la oratoria sagrada hizo uso de lienzos en los sermones.¹² Quedaban consagradas las artes

¹⁰ GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pág.18.

¹¹ Cfr. en DÁVILA, M^a P., *Los sermones y el arte*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980, pág.103.

¹² "...En el curso del año litúrgico, de festividad en festividad, un predicador como Fra Roberto recorría la mayoría de los temas que trataban los pintores, explicando el significado de los acontecimientos y guiando a sus oyentes en las sensaciones de piedad que correspondían a cada uno". Cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág.70. Véase además págs.66-79.

plásticas como auxiliares de la predicación y soporte de las homilías. Las imágenes fueron introducidas "a causa de nuestras frágiles memorias", pues muchas personas no podían retener lo que oían pero sí recordaban lo que veían en imágenes.¹³

VI.3.- Imagen y prototipo: de lo visible a lo invisible

La enorme fuerza de la imagen visual planteó a la Iglesia cristiana la necesidad de subrayar el riesgo que ésta podía ocasionar entre los fieles. El problema se centraba en la confusión de la imagen y su prototipo, a la que tanta importancia se dio en el culto a las imágenes. En toda figuración existía una parte material y otra correspondiente al prototipo a quien representaba. El color, uno de los componentes esenciales para materializar la idea en el lienzo, ejercía un poder tan fuerte de sugestión que los ojos de los espectadores antiguos corrían el peligro de permanecer en la contemplación. Al mirar una pintura podían confundir con facilidad la imagen de la divinidad con la divinidad misma y caer en su adoración.

Numerosos documentos aportados por los primeros Padres y por eruditos posteriores insistieron en que el espectador no debía concentrar su visión en la materialidad del signo sino en las figuras, sobre todo, en lo que éstas representaban. Es decir, el cristiano no debía rendir adoración a la imagen sino a lo que ella simbolizaba. Para San Basilio la identidad entre la imagen y el prototipo era un hecho. El honor rendido a aquélla debía dirigirse al modelo del que era copia.¹⁴ Con el vocablo *exemplar* u original se designaba al personaje transcendente a quien debía dirigirse la veneración y en quien la misma terminaba. Con ello se quería evitar que

¹³ CARDANO, M. da, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venecia, 1492, págs.48v-49r, *Sermo XX. De adoracione*. Cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, op. cit., pág.61.

¹⁴ SAN BASILIO, *Epistolarum Classis I. Epist.II*, (PG 32, 230): "... Ac omnino, ut pictores, cum imagines ex imaginibus iungunt, crebro ad exemplar respicientes, inde formam in suum opus transferre connatur: sic etiam qui sese omnibus virtutis partibus absolutum perficere studet, ad sanctorum vitas, velut ad simulacra quaedam viva et actiosa, respicere debet, et quod illis inest boni suum imitando facere". Cfr. también en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.168, nota 16.

los fieles rindiesen culto a las imágenes y cayesen en el pecado de idolatría (*et populus in picturae adoratione minime peccaret*).

Concilios y Sínodos insistieron en este punto. La neta distinción entre imagen y prototipo, entre copia y realidad, sería una de las causas para la formulación dogmática del Concilio II de Nicea (787). Se sancionó la legitimidad de la veneración en las imágenes sagradas, confirmándose las enseñanzas de los Santos Padres y de la tradición de la Iglesia católica. Quedaba pues establecido que el "honor tributado a la imagen va dirigido a quien representa y no a la imagen en sí misma", porque "una cosa es adorar una pintura y otra conocer, a través de la historia pintada, qué es lo que hay que adorar".¹⁵ A través de la lectura con imágenes pintadas las gentes sencillas e incultas debían ser capaces de ascender de lo visible a lo invisible.

VI.4.- La "ilustración" popular como fuente del pensamiento de los moralistas y teóricos del arte

En general los eruditos fundamentaron sus propias opiniones en las de doctos de la Iglesia, siendo reiterativa la referencia a nombres como San Gregorio Magno, Beda, San Basilio, San Juan Damasceno y otros.¹⁶ Con tal recurso se pretendía

¹⁵ MANSI, J., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, 1960, vol.XIII, *Concilium Nicaenum Secundum* (VII Concilio Euménico (787)), págs.207-332D. Véanse además PLAZAOLA, J., *El arte sacro...*, op. cit., pág.503; ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.223, nota 138.

¹⁶ Para explicar el efecto que tienen los lienzos pintados sobre el ánimo de los espectadores ignorantes, algunos tratadistas recurrieron a citar a San Gregorio Magno. Véanse, entre otros, JÁUREGUI, J., *Rimas*, Sevilla, 1618, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.358; ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel...*, op. cit., pág.560; Otros tratadistas citarán a Beda el Venerable. Véanse ANÓNIMO (¿1619?), *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo*, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.165; CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.357; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.X, pág.247.

De nuevo recurren a San Gregorio para explicar la importancia que tiene la pintura para el fiel ignorante. Véanse *De la Universidad de Alcalá. Maestro Fray Juan de Santo Thomas*, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.252; CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.356.

Sobre la aprobación de la Iglesia en el uso de las imágenes sagradas como libro del vulgo los tratadistas recurren a San Juan Damasceno. Véanse CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.356-357; ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel...*, op. cit., pág.560.

recordar la tradición de la Iglesia en cierta manera desvirtuada con el paso del tiempo. La validez de sus afirmaciones dependía de la dignidad del testimoniante y de la antigüedad del testimonio referido. Por otra parte, se siguió reconociendo el fin moral de las imágenes, tal y como lo había establecido el Concilio de Trento en uno de sus decretos:

... se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos...¹⁷

Una preocupación será fundamental a la hora de afirmar el valor de las imágenes como medio de acercar a los fieles los misterios de la fe, imitando las virtudes de aquéllos a quien la pintura representa: no se adorará la imagen en sí misma sino en lo que encarna. Para Pacheco, no era conveniente reverenciar las imágenes de los santos "por sí mismas o por su materia" sino "porque la intención de los fieles se encamina a honrar la memoria de los santos".¹⁸

Fueron numerosos los autores que con un tono despectivo se refirieron al espectador abandonado en el placer visual de las figuras. Predicadores mudos, historia y escritura para ignorantes, libros populares, entre otras muchas, serían las definiciones dadas al papel ejercido por aquéllas. Aventajando en eficacia a la palabra escrita en los libros así como a la palabra oral en la predicación, la pintura fue un apoyo constante a la oratoria sagrada. Aquélla era capaz de mostrar en un sólo instante lo que requeriría mucho más esfuerzo si se transmitiese por el oído o por la lectura de libros, no

¹⁷ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, (traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala, contiene el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564), Madrid, 6ª ed., 1819, Sesión XXV: *Acercá de la invocación, la veneración y las reliquias de los santos, y sobre las imágenes sagradas*, pág.356: "... tum verò ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi non solùm quia admonetur populus beneficiorum, et munerum, quae à Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per sanctos miracula, et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur..."

¹⁸ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.X, pág.264.

obteniéndose resultado en gran espacio de tiempo.¹⁹ Siempre serían más activas las enseñanzas que entrasen por los ojos que las que sólo se recibiesen por los oídos:

... mueve más los afectos ver padecer en las imágenes, que oír referir sus Martyrios; porque es más firme la representación, y queda con más permanencia aquel objeto lastimoso en la idea que la voz, que puede introducir al corazón sus piedades, y borrarlas...²⁰

Considerado el sentido de la vista como el más perspicaz de los sentidos, por ser los ojos el principio de todas las tentaciones, se les llamó "robadores del alma" debido a que "las representaciones que por ellos entran, de suerte se pegan a la imaginación", siendo necesario un esfuerzo mayor "para arrancarlás".²¹

Además, la imagen supera a lo escrito en la capacidad de difusión de su contenido, pues la pintura habla en un lenguaje universal. Así lo entendió Juan de Jaúregui:

... porque lo escrito como habla en una sola lengua, solos los que entienden aquélla pueden aprovecharse; mas lo pintado, con todo género de naciones obra igualmente por ser uno mismo el lenguaje que entiende toda la vista...²²

Para Carducho, las imágenes pintadas constituía un "lenguaje comun y claro" y como si de un "libro abierto" se tratase, daban a entender el mensaje "en especial a

¹⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.356-357.

²⁰ ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel...*, op. cit., pág.560.

²¹ De la Universidad de Alcalá. Parecer del Padre Maestro Fray Juan de Santo Thomás, *Catedrático de Visperas en la Universidad de Alcalá*, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.253.

²² JÁUREGUI, J. de, *Rimas...*, op. cit., pág.358.

mujeres y gente idiota que no saben, ó no pueden leer".²³ Similar opinión se encuentra en otros tratadistas como Pacheco y Palomino.²⁴

Al ser las representaciones plásticas verdaderos tratados de adoctrinamiento, era requisito imprescindible que los imagineros poseyeran una auténtica formación catequética, resultando insuficiente una simple información sobre el tema a figurar. De la preparación del artista dependía la capacidad expresiva del mensaje para calar de manera elocuente en el fiel cristiano. Más cercano a nuestro tiempo, el Concilio Vaticano II ha recordado la actitud permanente de la Iglesia en cuanto a las imágenes y el arte sacro. Se recomienda a los artistas recordar,

... que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios Creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa.²⁵

El fiel-espectador de hoy como el de ayer debe ser ayudado en la vida espiritual con la visión de obras. En 1971, Pablo VI confirmaba una vez más el valor doctrinal de las imágenes como auxiliar de la Iglesia en su función evangelizadora:

Que una buena iconografía religiosa del arte nos ayude a suplir la falta de una representación sensible de El (Cristo).²⁶

²³ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.356. Véase también *Memorial de los pintores...*, op. cit., pág.165: "Nuestra madre Iglesia por este medio, como por lenguaje comun y claro, y como por libro abierto se declara y da a entender más claramente, en especial a mujeres y gente idiota que no saben, o no pueden leer".

²⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.X, pág.247: "... el vulgo entienda por la pintura lo que los doctos leen en los sagrados libros..."; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo I, lib.I, cap.II, pág.103. Véase además tomo I, lib.II, cap.VIII, pág.316: "... y el pintar en las paredes de los templos las historias sagradas, y los martirios de los santos, fué providencia importantísima, y observada en la primitiva Iglesia, para que sirviesen de libros a los ignorantes".

²⁵ Concilio Ecueménico Vaticano II, Madrid, BAC, 1993, *Constitución Sacrosanctum Concilium*, cap.VII, págs.277-283.

²⁶ S.S.Pablo VI; "Audencia General" (13-I-1971), en *Revista Ecclesia*, nº1526, 1971, pág.6.

"Biblia de los Pobres" fue el término con el que Juan Pablo II se refirió a aquéllas en la homilía celebrada con motivo de la clausura del IV Centenario de la muerte de Santa Teresa.²⁷ Este mismo pontífice afirmó en 1987:

... La imagen cristiana pone sobre nosotros la mirada del Autor invisible, y nos da acceso a la realidad de un mundo espiritual y escatológico.²⁸

Sabedora del efecto que la pintura causaba en el ánimo del contemplador, la Iglesia puso especial cuidado en el modo cómo se realizaban las representaciones plásticas; éstas respondían a unos modelos preestablecidos que afectaban tanto a su aspecto interior como al exterior. Sólo mediante una familiaridad completa con las historias y con las imágenes podía el espectador, en su mayoría ignorante, identificar lo representado y comprender su mensaje. Siendo el arte un lenguaje, cada imagen en él plasmada debe responder a unas normas y ser comprensible por aquéllos a los que va dirigido.²⁹ Hoy como ayer el espectador que se sitúa ante una imagen religiosa se enfrenta a un conjunto de elementos que debe descifrar pero que, en general y a diferencia del espectador antiguo, están muy lejos de su capacidad de entender.

²⁷ Palabras de Juan Pablo II en España. Cfr. en GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pág.23.

²⁸ S.S.Pablo II, Carta apostólica *Duodecimum Saeculum* (4-XII-1987), en *Revista Ecclesia*, n°2363, (1988), pág.27.

²⁹ MARELLA, P., "El arte sacro en las normas directivas de la Santa Sede" en *Revista de Ideas Estéticas*, n°79, (1962), págs.197 y 203.

**CAPÍTULO VII.- FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN Y
CONDICIONAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE
EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO DE DECORO**

VII.- FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN Y CONDICIONAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO DE DECORO

VII.1.- El concepto de decoro en las imágenes sagradas

El decoro se relaciona con la dignidad de las personas en cuanto al comportamiento y aspecto de las mismas, así como con la decencia u honestidad que se debe guardar en el aspecto interior y en el exterior, adecuando aquélla siempre a la categoría de lo representado.¹

No hubo uniformidad en la concepción que del decoro tuvieron moralistas y tratadistas de arte. Si para unos la idea de rigor histórico y de propiedad debían primar sobre la honestidad, para otros la verdad histórica sería sacrificada en salvaguarda de la decencia y la dignidad del personaje representado. A pesar de estas diferencias, todos contribuyeron a la imposición de rígidos estereotipos que se consideraron convenientes para la representación y comprensión inmediata de las imágenes siendo, a su vez, aceptados como símbolos apropiados para la expresión de las acciones y de las emociones.

¹ Véase MOLINER, M., *Diccionario de Uso del Español*, editorial Gredos, Madrid, 1984, vol.I, págs.870-871; *Diccionario de Autoridades*, ed., facsímil, editorial Gredos, Madrid, 1976, vol.II, pág.41.

La mayoría de los estudiosos que analizaron las cualidades de la imagen sagrada trataron el tema con tal ambigüedad que hemos considerado necesario para lograr una comprensión del mismo, analizar el decoro desde sus diferentes vertientes.

VII.1.1.- Decoro-Conveniencia

No fueron conceptos desconocidos en la Antigüedad, pues ya entonces se atribuyó cierta importancia al decoro que un pintor debía guardar en sus imágenes. La necesidad de lograr un método que permitiese representar las diferentes situaciones de la vida, todas las posiciones sociales, así como las diversas edades y dignidades de las personas, llevó a considerar que sólo a través de la diferenciación se podía manifestar la situación, el tiempo y el interlocutor. Los géneros propios de la retórica clásica, dependientes directos del concepto de *decorum*, ejercieron una gran influencia en las artes. Todo lo sujeto a ser representado en el plano del cuadro debía ordenarse siguiendo tres géneros: *stilis humilis, mediocris et gravis*. A partir de estos tres campos temáticos la teoría del decoro encontró continuidad en el establecimiento de los *modos* (carácter, función y dignidad de lo representado) con los que el espectador medieval lograba la distinción de los temas y la correcta identificación de las figuras.²

En el Renacimiento los pasajes de Horacio contribuyeron de manera determinante en el nuevo concepto que se tuvo de aquél. Determinado por la necesidad de respetar los modelos tradicionales y por la importancia dada al espectador (*tu quid ego et populus mecum desideret audi*), lo convencional y lo apropiado adquirieron un puesto relevante en detrimento de la originalidad artística.³ Todo objeto o persona representado en la pintura se diferenciaba del resto de acuerdo con su carácter, su función y su dignidad, debiendo estar siempre estos factores en consonancia con la

² Jean Bialostocki entiende el "decorum" como sinónimo de "modo". Véase el análisis que sobre este tema realiza a lo largo de su obra BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973.

³ Véase el estudio que sobre el tema hace LEE, R. W., *Ut Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid, 1982.

teoría del *decorum* y del *costume*. En nombre del decoro, los críticos exigieron al pintor de historias no sólo el conocimiento preciso de los usos y costumbres de los diferentes pueblos y países, sino también la correcta representación del color local. Sólo de esta manera aquél lograría que la escena narrada con líneas y colores pareciese convincente al espectador.

Fueron muchos los teóricos de arte renacentistas que recogieron advertencias de este tipo en sus escritos. Dolce recomendó observar el decoro, tanto en la conveniencia de los actos como en el lugar, respetando la dignidad de lo que se fuese a figurar.⁴ Con la *convenevolezza* se abarcaba la disposición ordenada de los personajes en el plano del cuadro y el decoro. Orden y conveniencia procedían del ingenio del pintor para disponer las actitudes (ademanos, gestos, etc.), la variedad y la energía (o fuerza) de las figuras.⁵

En opinión de Leonardo, el decoro abarcaba "la conveniencia del acto, trajes, sitio y circunstancias". Los gestos de un personaje variarían tanto en función de su rango o posición social como del ambiente en el que se encontrase. Era pues conveniente que el pintor tuviese en cuenta la dignidad o bajeza de los objetos y de las personas a figurar en su obra.⁶ Trasladando a la pintura el antiguo precepto horaciano por el que las palabras pronunciadas por el poeta debían acomodarse a su propia condición, este tratadista diría:

Y así tú, Pintor de cualquiera escuela que seas, atiende según las circunstancias, á la qualidad de los que hablan, y á la naturaleza de las cosas de que se habla.⁷

⁴ DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., vol. I, pág. 165: "...sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a'costumi, a'luoghi et a'tempi..."

⁵ *Id.*, págs. 164-165: "... E cominciando dalla invenzione... sono le principali l'ordine e la convenevolezza"; pág. 171: "... che la invenzione vien da due parti; dalla istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (...) energia delle figure". Véase además LEE, R. W., *Ut Pictura poesis...*, op. cit., pág. 137, Apéndice 2. (*Inventio, Dispositio, Elocutio*).

⁶ VINCI, L. da, *Tratado de la...*, op. cit., § CCLI: *Del decoro que se debe observar*, pág. 112.

⁷ *Id.*, § L: *De los varios movimientos y operaciones*, pág. 21.

Ninguno fue tan influyente en el tema que tratamos como Alberti. En las páginas de su tratado dedicadas al decoro recuerda al lector que cada parte de la imagen debía ajustarse a las demás en su color, en el tipo y en la función, debiendo actuar el pintor de la manera más convincente y siempre de acuerdo con la verdad.⁸ El *decorum* albertiano abarcaba además un aspecto moral (*vergogna, pudicizia*) que, si bien no encontró una definición exacta en Horacio, acabaría con el tiempo absorbiendo las demás significaciones de aquél. Se debería siempre guardar "el decoro de la honestidad".⁹ En la representación pictórica de una historia,¹⁰ la modestia y el decoro se materializan en la selección de los elementos "descartando ó cohenestando todo lo que sepa á obscenidad", evitando repetir los gestos y las actitudes en los personajes pintados.¹¹ Este tratadista dedicó gran atención al estudio de la expresión de los afectos. Para que las figuras inanimadas cobrasen vida ante los ojos del espectador, era preciso que el pintor fuera capaz de representar en ellas los "afectos de sus ánimos" mediante aquellos movimientos más convenientes a lo que se quisiera expresar, "guardando siempre la dignidad que debe tener cada figura".¹²

A la consideración estética del *decorum* expresada en la teoría del arte renacentista, vinculando a la *convenevolezza* todos y cada uno de los elementos que formaban parte de la historia, logrando así la representación realista de la escena pintada, se sumaría a partir de Trento los postulados morales que la Iglesia exigió a toda imagen sagrada. Decoro y conveniencia se constituyeron elementos de mayor importancia que la literalidad de la historia y, apoyándose en ellos, muchos eruditos exigieron la precisión en el detalle. Gilio recomendó al pintor que supiese acomodar

⁸ ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, op. cit., lib.II, pág.235.

⁹ Para Anthony Blunt el decoro como sinónimo de honestidad se debe a los moralistas del Concilio de Trento. Véase BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1990, cap.VIII, pág.48 y ss.

¹⁰ Para los preceptos albertianos sobre la composición de la historia véase ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, op. cit., lib.II, págs.231-232.

¹¹ *Id.*, pág.238.

¹² *Id.*, pág.243. Véase además pág.238.

la "cosa conveniente a la persona, al tiempo y al lugar".¹³ Para Paleotti, aquél no debía dejarse llevar por su invención ni por el ejemplo de otros, pensando que era algo de escaso valor en su obra, antes bien era preciso que supiese ver y se dejase aconsejar en cada historia que fuese a pintar, acomodando la escena al lugar y al tiempo en que ocurrió.¹⁴ Cada personaje, cada atributo u objeto, tendrían su grado en una jerarquía establecida según la necesidad y la perfección del Universo.¹⁵ Se advertía al pueblo que al igual que las monedas tenían diferentes grados, no siendo todas del mismo valor, así se debían otorgar diferentes jerarquías a las personas según la calidad y el oficio que desempeñasen.¹⁶ En este moralista podemos observar la enorme confusión de la que fue objeto el concepto de decoro. Si para unos existían dos especies diferentes del mismo, esto es, una referente al afecto y otra a las costumbres, no faltaron quienes lo confundieron con la verosimilitud. Otros dieron este nombre a la virtud que acompañaba no sólo a las acciones del hombre sino a todas las cosas animadas e inanimadas con la debida razón.¹⁷

En España el fin moral condicionó por completo la teoría del decoro. Ciertamente, aunque el pensamiento italiano era perfectamente conocido, recurriendo nuestros tratadistas al mismo en su exposición del concepto, pesaron más los criterios de la Iglesia que, a través de sus Sínodos, marcó las pautas a seguir. En su planteamiento del decoro Carducho lo consideró no sólo como la representación

¹³ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istiore*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, op. cit., Bari, 1961, vol.II, pág.20: "Però il prudente pittore deve sapere accomodare le cose convenevoli a la persona, al tempo et al luogo..."

¹⁴ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., lib.II, cap.XXXIII, pág.415: "... deve il pittore considerato non subito attaccarsi a sue invenzioni o alli esempi d'altri, pensando che siano cose indifferenti, ma deve veder bene e consigliarsi, in ciascuna istoria, del luogo, del tempo che è descritto, et a quello poi, secondo la capacità dell'opera accompagnata da qualche circostanze, dovrà accomodare i luoghi veri e vicini..."

¹⁵ *Id.*, lib.I, cap.VII, pág.159: "... tutte le cose, ha però creata ciascuna nei suoi gradi, altre superiori, altre inferiori, altre più et altre meno perfette, altre piccole, altre grandi, accioché l'une servissero all'altre. E parimente ha instituito diversi ordini di persone, d'uffici maggiori e minori, che così è stato conveniente alla bellezza, alla necessità et alla perfezione dell'universo..."

¹⁶ *Id.*, lib.II, cap.XVI, pág.316: "... vogliamo avvertire questo popolo, che, sì come nelle monete si dà il suo grado a ciascuna, né tutte ascendono ad egual valore, così vorressimo che di queste niuno si invaghisse più di quello che si conviene..."

¹⁷ *Id.*, cap.XXVII, pág.372: "Ma quello in che si trova disparere tra essi è ch'alcuni hanno formato come due specie di decoro, l'una quanto all'affetto, l'altra quanto a' costumi. Altri hanno confuso il decoro col verisimile, pigliando indifferentemente l'uno per l'altro; altri ancor hanno preso questo nome generalmente per quella virtù che distribuisce o accompagna non solo l'azioni degli uomini, ma tutte le cose, naturali o artificiali, sensibili o insensibili, con la debita ragione..."

conveniente de algo, tal y como lo había abordado la preceptiva del Renacimiento, sino en la dimensión moralizante y religiosa que adquirió tras el Concilio de Trento. La actividad del pintor consistiría en "saber discernir acto de acto", dando a cada uno "lo propio" para que "facilmente se dé a conocer por la pintura la virtud y el vicio". Se debía tener siempre respeto a la dignidad de la persona, a la calidad del sujeto, al lugar y al tiempo donde se desarrollase la escena, evitando en todo momento la confusión entre las figuras.¹⁸

Menos transigente se mostró Pacheco.¹⁹ Transformado el decoro en una constante preocupación por ajustar la escena pintada a su descripción literal -que con tanto interés había defendido Paleotti-, nuestro tratadista llegó a hacer sinónimos el decoro con la honestidad o decencia:

... aquello que llaman los latinos DECORO, y los griegos PREPON (que se interpreta, decente, digno, congruo, decoroso), cuya fuerza y naturaleza es tal, que no se puede distinguir ni apartar de lo honesto: porque lo que es decente es honesto, y lo que es honesto es decente.²⁰

Consistente aquél en el orden, en la hermosura y en el decente atavío, el pintor debía componer sus historias en armonía con todos ellos, viéndose afectada su obra en lo general y en lo particular de cada figura.²¹ Sólo aquél que realizase sus imágenes con "moderación y templanza" conseguiría guardar la decencia.²²

¹⁸ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.207-208. Sigue a GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.49: "Questa sarà la diligenza del pittore: saper discernere atto da atto et a ciascuno rendere il proprio suo, e non confonderli sgarbatamente, che uno ne mostra ove non deve, e la natura nol fa se non disgraziatamente; avendo sempre a mente che l'arte imita la natura, e non la natura l'arte; avendo sempre riguardo a la dignità de la persona, a la qualità del soggetto, al luogo, al tempo..."

¹⁹ Pacheco manifestó un gran interés por el decoro al que le dedicó un capítulo entero. La ausencia de una elaboración personal del mismo se suple mediante el recurso de citas literales de estudiosos del tema.

²⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.II, pág.291.

²¹ *Id.*, pág.294.

²² *Id.*, pág.292.

De manera general, las recomendaciones que dieron los moralistas y teóricos de arte posteriores al Concilio de Trento se centraron en una defensa del orden eclesiástico, mostrándose intolerantes hacia las consideraciones puramente artísticas y admitiendo éstas sólo cuando no suponían un peligro desde el punto de vista religioso. Puesto que la falta de decoro podía deberse tanto a la descompostura física como a la descompostura moral, del comportamiento de cada personaje en función de su categoría dependía que aquél se respetase. A pesar de lo estricto de tales normas, el afán de algunos en mostrar las posibilidades de su arte les llevó a una falta contra el mismo.

VII.1.2.- Propiedad-Decoro-Color

Moliner define lo propio como lo característico y particular de cierta persona o cosa. Propiedad será "cada aspecto permanente de una cosa que contribuye a hacerla lo que es y como es".²³ El uso retórico que se le atribuye ayuda a la identificación de la persona u objeto de que se trata. Cuando por propiedad se entiende la debida proporción o perfección de alguna cosa, sin eliminar ni añadir circunstancia alguna que la altere, ésta se asemeja a la *convenientia* latina. Pero si con ella se incluye la costumbre hacia algo o la perfecta imitación de los objetos y de las personas, entonces deriva de la *apta fimilitudo* o *congruentia*.²⁴

El color, en sus diferentes divisiones de *proprietà*, *prontezza* y *lume*, facilita al pintor la imitación de las diversas calidades que la Naturaleza presenta. Debiendo aquél respetar siempre lo propio de cada objeto o persona que fuese a reproducir con su pincel, dicho elemento no es más que un medio para lograr que cada cosa tenga su condición conveniente. Sin excepción alguna la teoría del arte, a partir del

²³ MOLINER, M., *Diccionario de Uso...*, op. cit., vol.II, pág.863.

²⁴ *Diccionario de...*, op. cit., vol.III, pág.407.

Renacimiento, dedicó numerosos estudios a la problemática que planteaba el uso del color en el paso de la realidad a la apariencia de verdad en el plano del cuadro. Sólo si el pintor era capaz de discernir la calidad de cada objeto, comprendiendo la propiedad del color local y su composición, podría emplearlo en sus imágenes alcanzando la semejanza apropiada.²⁵

A la capacidad del color para representar de forma realista los diferentes elementos del mundo en la obra de arte se le sumó un sentido iconográfico y simbólico. Al representar cada personaje u objeto el pintor debía atenerse a un código cromático adecuado, tanto en la calidad, la edad y el carácter como en la naturaleza material de los mismos, permitiendo al espectador su correcta identificación. El color como un *signum individuationis* adquirió un valor simbólico dependiendo de la historia y del personaje, pudiendo variar en función de ambos. Si bien las cualidades de una figura podían ser especificadas con una técnica lineal sin necesidad de ningún cromatismo adicional -las fisonomías, los gestos y los movimientos contribuyen a ello en gran medida- el color, desde un nivel cognitivo, se alzaba como un elemento acentuador.²⁶

Al ser éste un factor externo de inmediata percepción para el fiel que contemplaba una imagen sagrada, la Iglesia puso especial cuidado en su uso. El fin moral exigido, a partir de la Contrarreforma, a toda imagen dedicada al culto llevó a relacionar el decoro con la propiedad.²⁷ El pintor debía ser capaz de interpretar mediante el recurso del color el propio estado emocional del personaje pintado. La normativa en esta materia fue ampliamente recogida en las cartas de concierto y en los contratos de obras. Todos estos documentos son ejemplos claros de cómo dichos

²⁵ PINO, P., *Dialogo di Pittura*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, op. cit., vol.I, págs.116-117: "La tertia et ultima parte della pittura e il colorire. Questa è una composizione de colori nelle parti scoperte al vedere, perch'a moi non appartengono quelle cose che non si scopreno al veder stando in un termine, essendo la pittura proprio soggetto visivo. Il colorire consiste in tre parti, e prima nel discernere la proprietà delli colori et intender ben le composizioni loro, cioè redurli alla similitudine delle cose proprie', come il variar delle carni corrispondenti all'età..."; DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., págs.183-186: "... Bisogna dipoi sapere imitare il color de' panni, la seta, l'oro et ogni qualità, così bene che paia di veder la durezza o la tenerezza più e meno, secondo che alla condition del pannosi conviene..."; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.IX, pág.400: "... Conviene... saber imitar los colores de los paños, sedas y oros de todas calidades, con tanta destreza que se vea la ternura o dureza más o menos, según que a la condición y variedad de cada cosa conviene".

²⁶ Este tema es analizado por GAVEL, J., *Colour. A study...*, op. cit., pág.132.

²⁷ *Id.*, pág.135.

preceptos fueron conocidos por aquéllos que hacían los encargos y llevados a la práctica por los propios artistas. Es común encontrar entre las cláusulas para la ejecución de una obra la obligación a la que se sometía al pintor para dar a la imagen los colores más convenientes. Sirva de ejemplo el contrato que en 1606 firmaron Francisco Pacheco y Martínez Montañés para la policromía del retablo mayor de la capilla del Sagrado Corazón de Huelva en el que, entre otras muchas condiciones, consta que los artífices debían dar a todas las imágenes "el color que conviene para q tengan mas propiedad".²⁸

VII.1.3.- Subordinación de la obra de arte a las normas establecidas

VII.1.3.1.- En cuanto a la edad y sexo del personaje

La propiedad afectó a la representación cromática de la piel de las figuras. De manera general, se advertía al pintor de la conveniente aplicación de las carnaciones en función del género, de la edad y de la calidad del personaje que fuese a representar. A cada uno se le atribuía la coloración más apropiada "según su estado y oficio".²⁹ Asimismo, se recomendó que aquél reparase en la variedad de las fisonomías y de los cuerpos, siendo necesario que existiese una correspondencia con la edad y sexo de cada sujeto.³⁰

El decoro, tanto en su dimensión de representación conveniente como en su aspecto moralizante y religioso, quedaba manifiesto en la importancia dada a saber

²⁸ *Documentos para la Historia...*, op. cit., Sevilla, 1927, tomo I, Documentos varios, pág.150.

²⁹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (edición, prólogo y notas por Julián Gállego), ed. Akal, Madrid, 1988, Tratado IX, págs.100-101. Véase también ARMENINI, G. B., *De' veri Preceiti...*, op. cit., pág.109: "Ma delle mestiche comune della carne... dovendosi aver riguardo alla variazion delle tinte, le qualisi mutano secondo il genere, l'età e le qualità delle persone che si mutano..."; DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., pág.184: "E vero che queste tinte si debbono variare, et aver parimente considerazione ai sessi, alle età et alle condizioni. Ai sessi, ché altro colore generalmente conviene alle carni d'una giovane et altro ancora d'un giovane; all'età, ché altro si richiede a un vecchio et altro pure a un giovane; et alle condizioni, ché non ricerca a un contadino quello che appartiene a un gentiluomo".

³⁰ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.207.

variar el color de la carne según los movimientos interiores. No debía tener el mismo rostro, las mismas facciones y colores un personaje santo que uno cruel o tirano.³¹

VII.1.3.2.- En cuanto a los gestos, actitudes y movimientos

Plasmar correctamente el decoro en los movimientos que efectuaban los personajes del cuadro fue una de las empresas que los moralistas como Paleotti consideraron más difíciles en la tarea del pintor:

... el saber valerse bien de este decoro es un don de singular excelencia, naciendo del trono real de la prudencia, virtud exquisita que modera todas las cosas; y que la acomodación de una acción que no ofenda en parte alguna ni a los ojos, ni a las orejas, ni al conocimiento juicioso de la persona, es empresa difícilísima sobre todas las otras operaciones...³²

El humanismo, con su constante búsqueda de la representación realista del mundo y, más concretamente del hombre, llevó a los tratadistas del Renacimiento al estudio de todos los aspectos que pudiesen facilitar al artista atrapar la realidad y plasmarla con sus pinceles en la superficie de un lienzo. De ahí que Leonardo recomendará la variación de los semblantes y del resto de los miembros que componen

³¹ *Id.*, pág.183. La representación adecuada de los movimientos interiores del cuerpo humano ya había preocupado a Alberti, haciéndose el tema común entre los tratadistas posteriores. Véase ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti...*, op. cit., lib.II, cap.XI, pág.161 en el que trata de la importancia que tiene la adecuación del color en base al decoro para que las imágenes logren alcanzar el ánimo de aquél que las contempla: "... si deve seguitare con diletto e con temperamento di tempo, considerando più volte ogni cosa dal principio al fine, perchè deve aver le persone, che egli imita, fabricate prima nell'animo con le debite tinte et indi con quale aspetto si dimostri, con quale effigie, con quale età et in qual modo stia meglio e più conveniente all'onestà et al decoro, e quivi si richiede aver qualche cognizione di fisionomia".

³² PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.371: "... il sapersi valere bene di questo decoro è dono di singulare eccellenza, nascendo ciò dal trono regale della prudenza, virtù esquisitissima che modera tutte le cose; e che l'accommodare un'azione sì che non offenda in parte alcuna né gli occhi, né l'orecchie, né il giudicioso conoscimento delle persone, è impresa difficilissima sopra tutte l'altre operazioni..."

el cuerpo según los accidentes del hombre, debiendo ser todos ellos convenientes a la actitud de la persona.³³

Cada movimiento que realicen las figuras en el cuadro -diría Alberti- debería ser moderado, agradable y conveniente a aquéllo que se trataba de representar. La mejor forma de lograr que los personajes tuviesen una semejanza con la realidad era la correcta expresión de los afectos del ánimo mediante los movimientos del cuerpo.³⁴

En cuanto al decoro relacionado con la exteriorización de las emociones interiores, el pintor debía evitar en sus figuras posturas extravagantes, así como movimientos que provocasen en el ánimo del espectador más la indigencia que la veneración de lo representado.³⁵ Era necesario que las imágenes sagradas guardasen "un decoro y propiedad en las aptitudes", siendo sus acciones convenientes porque las historias que con ellas se narraban pedían que se atendiese "más a la devoción y decoro que a lo imitado".³⁶

Sabedores de que la imitación natural del cuerpo humano no era suficiente para expresar los sentimientos del espíritu, algunos exigieron al pintor que fuese capaz de figurar a través de los movimientos de sus personajes el ánimo apropiado.³⁷

³³ VINCI, L. da, *Tratado de la...*, op. cit., § CXCI. *Del movimiento de los miembros que debe tener la mayor propiedad*, pág.89; § CCXVII. *De la variedad de las actitudes*, pág.98 y § CCXLIV. *De la variedad de los rostros*, pág.109.

³⁴ ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, op. cit., lib.II, pág.238 y 243.

³⁵ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, op. cit., Tratado VIII, *De la elección de las aptitudes*, págs.93-96. Se retoma la preocupación demostrada por Alberti sobre la representación adecuada de los "movimientos interiores" del cuerpo humano. Lomazzo estudió de manera sistemática este tema.

³⁶ *Id.*, págs.95-96. Véase también ARMENINI, G. B., *De veri Precetti...*, op. cit., lib.II, cap.XI, pág.163: "ch'è il considerar gli atti i moti et i gesti delle figure... avendo l'occhio sempre al decoro, il quale altro non è che quello che conviene alle persone, a gli abiti et alle qualità di ciascuno..."

³⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.II, pág.293: "... el oficio, que deste DECORO procede, tiene una cierta senda que nos guía a la conveniencia y conservación de la naturaleza... Pero la mayor parte del DECORO y decencia consiste en esta parte de la templanza, de que hablamos; porque no solamente debemos procurar que sean aprobados los movimientos y obras del cuerpo, que pertenecen a la naturaleza, mas mucho mejor los del ánimo, que son aplicados y apropiados a ella." Carducho dedicó algunos párrafos a la adecuación del color en función de las pasiones interiores o de los movimientos exteriores. Véase CARDUCHO, V., *Diálogos de la...* op. cit., pág.160.

El decoro se convertía así en una cierta templanza de la expresión de los afectos. Mediante éstos el espectador podía leer como en un libro abierto y comprender el sentimiento interior de cada personaje pintado.³⁸

VII.1.3.3.- En cuanto a la calidad del sujeto

Otro de los aspectos que la tratadística del XVI defendió en bien del decoro fue la representación de las imágenes teniendo en cuenta el rango de las personas. Moralistas y teóricos de arte del momento coincidieron en señalar que cada uno tendría su propio y conveniente color, estableciéndose una jerarquía en la aplicación de las tonalidades.³⁹ Fundamentalmente, los eruditos italianos desarrollaron una clasificación iconográfica decorosa y alusiva basada principalmente en el simbolismo de los colores. Lomazzo recomendó al pintor el empleo de tonalidades claras para viejos, filósofos, pobres, melancólicos y todo tipo de gente grave⁴⁰, no siendo apropiado el uso de colores vivos. De igual modo, se reservó la gama más pálida de rosas, azules, verdes y amarillos para representar la juventud.⁴¹ Las tonalidades doradas y blancas eran convenientes para ángeles, santos y vírgenes.⁴² Los tonos obtenidos por mezcla de dos

³⁸ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.III, pág.259.

³⁹ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.500: "... con la vaghezza e varietà de'colori, or chari, or scuri, or delicati, or rozzi, secondo la qualità de'soggetti..."

⁴⁰ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, op. cit., en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., tomo II, pág.2267: "... le ragioni del compartire i colori secondo i gradi delle figure che si rappresentano, debbiamo sapere in general che i colori che tendono allo scuro e sono privi di quella vivacità chiara, si appartengono a vecchi, filosofi, poveri, melancolici e genti gravi..." Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.140.

⁴¹ LOMAZZO, G.P., *Trattato della...*, op. cit., pág.2268: "I colori rosati, verdi chiari et alquanto gialli, et i chiari turchini, et altri così fatti, si appartengono a ninfe, giovani, meretrici e simili". Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.141.

⁴² LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, op. cit., pág.2268: "I chiari, dorati e lucidi colori appartengono a gl'angeli, pur tendenti al chiaro e bianco; il quale molto si confà anco a vergini, sacerdoti e santi, perché leggiamo che s. Bartolomeo usava di portare il manto bianco e la veste da basso di porpora, e così usavano molti altri santi". Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.141.

o más colores, fueron seleccionados para los personajes de segundo orden como los bufones, locos...⁴³

Referente a la exactitud cromática, se exigió con mayor rigor en aquellos personajes considerados jerárquicamente como los más importantes. Para ellos se recomendó el uso de los colores de naturaleza más bella, es decir, los más saturados y brillantes, por ser los de mayor consideración entre todos los de la gama cromática.⁴⁴ Fue común el empleo del blanco, rojo y similares para las imágenes de pontífices, monarcas y cardenales,⁴⁵ reservándose el amarillo brillante, el azul y el púrpura para uso exclusivo de los personajes de rango real.⁴⁶

Si en el caso de la representación de personajes secundarios el pintor gozaba de cierta libertad pudiendo elegir entre las diversas tonalidades aquélla que mejor se adecuase a su idea, no ocurre lo mismo cuando se trata de las figuras principales, tales como Dios, Cristo o la Virgen, a las que no convenía variarles el color por ser éste un signo más de reconocimiento. Con todo, hubo quien, haciendo caso omiso a estas advertencias, no se atuvo a la norma.⁴⁷

VII.1.3.4.- En cuanto a los vestidos

Siendo el vestido un signo de reconocimiento del sujeto que lo porta, el pintor deberá conocer las costumbres de las naciones y la condición del personaje para dar a

⁴³ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, op. cit., pág.2268: "I colori mischi parimenti a ninfe; ma i tendenti al chiaro e i divisati remi a tamburini, buffoni, trombetti, paggi e giuocolare". Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.141.

⁴⁴ BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.145: "Così quei colori si pongano nelle principali figure, i quali fiano sua natura più belli, più vaghi, è più vivaci, per effèr queste di maggior confideratione trà gl'altre..."

⁴⁵ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, op. cit., pág.2268: "... I bianchi, pavonazzi, rossi e simili spettano a pontefici, monarchi cardinali"; Véase BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.140.

⁴⁶ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, op. cit., pág.2268: "Il color d'oro col giallo et i purpurei convengono a gl'imperatori, duchi, e gran personaggi".

⁴⁷ *Id.*, págs.2268-2269: "... si ha d'avere certa discrezione e giudicio, come, per essemplio, non converrebbe dare color cangiante a Nostra Donna per niun tempo, come molti fanno, attribuendolo di più anco a Cristo et a Dio Padre; e pur non vi è che gl'avvertisca". En el mismo modo se expresa BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.141.

cada uno el traje más adecuado. Convendrán pues hábitos diferentes en función de la calidad del sujeto y de su forma de vida.⁴⁸

El rechazo mostrado por los acérrimos defensores de las normas de Trento hacia el anacronismo en los vestidos, no logró erradicar una costumbre que desde la Edad Media había sido ampliamente utilizada por los pintores y consentida por la propia Iglesia para acercar la imagen sagrada al fiel. Dicha tendencia encontró apoyo en algunos tratadistas que aceptaron las licencias del pintor en cuanto a vestir a sus figuras conforme a las costumbres y modas de su tiempo. No poco debió influir la obediencia que, en general, los artistas guardaban hacia el cliente. A ello se refirió Pacheco cuando en su análisis de la iconografía de San Francisco indicó que su verdadero hábito fue de capuchino y no de recoleto, tal y como lo pintaron algunos, acomodándose en ello a lo que les pedían los dueños.⁴⁹

Por otra parte, la conveniencia del vestido en las imágenes no sólo atañe a la tipología del mismo. La calidad de los paños y la tonalidad de los tejidos son factores a tener en cuenta. Con respecto al primero, el pintor debía tener respeto a la calidad que les atribuyese, atendiendo siempre a la dignidad del sujeto.⁵⁰ Por esta razón, Gilio consideró un grave error la representación de San Francisco con una capa de finísimo paño, anudada a la cintura con cordón de seda, alejándose el artista del verdadero hábito usado por aquél, compuesto por una túnica áspera.⁵¹ Se rechazó el uso de

⁴⁸ Véase DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., vol.I, pág.165: "... ch'e'consideri un abito conveniente all'uno et all'altro; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far san Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene..."

⁴⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.336: "... y guardase el decoro y respeto a tales personas... y no como ahora se usa, que no solo se retratan las personas ordinárisimas, mas con modo, habito, e insignias impropisimas, que se debería remediar este exceso"; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.XIV, pág.698.

⁵⁰ COMANINI, *Il Figino: Overo del fine della Pittura*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...* op. cit., Bari, 1962, vol.III, pág.368: "... convengano al soggetto che essi prendono a colorare. Potremo ben dire che nella pittura, sotto il genere dell'apparato, si riducono i vestimenti de'quali s'adornan l'imagini... osservando sempre in questa, sì come in ogni altra cosa, il decoro, e dando pochissime pieghe e grosse a veste d'uomini rozzi e d'aspra vita, mezzane a'panni d'uomini di mezzano stato, e mezze tra grosse e sottili; piccole e spesse agli abiti svelti e dei delicati". Véase DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., pág.182: "... E, quanto a' panni, dee avere il pittor riguardo alla qualità loro, perché altre pieghe fa il velluto et altre l'ormigino, altre un sottil lino et altre un grosso grigio".

⁵¹ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.33: "Dipingono ancora San Francesco rosso, grasso, attillato, col mostacchi de la barba pettinati, profumati, attorcolati, con una cappa di finissimo panno tutta falduta, col cordone di seta, e più tosto pare un generale et un provinciale, che uno specchio di penitenza come egli fu: non considerando che una sola tunica grossa e rozza portava".

tejidos con rica tonalidad en los personajes que debían expresar humildad y modestia.⁵² No olvidaron los tratadistas la importancia que tenía el uso conveniente del color de los vestidos en función de la calidad de la persona que los llevase. Palomino diría al respecto:

... el inventor buen representante... procura revestirse de la calidad del sujeto, que representa... no sólo en el semblante, y en las acciones, sino también en la propiedad de los trajes, según su esfera, y calidad.⁵³

Puesto que una misma imagen sagrada podía vestir de diferentes colores según la escena en la que se hallase representada, el pintor debía elegir entre los mismos aquél que se adecuara más a las necesidades de la historia, respetando siempre la tradición. La propia calidad del personaje determinaría no sólo su situación en el plano del cuadro, sino la distribución de los colores. En general, las figuras principales, situadas en primer término, debían tener los colores más hermosos así como un mayor contraste de claroscuro.⁵⁴

VII.1.3.5.- En cuanto a su adaptación al entorno

La colocación de una obra de arte según la conveniencia del lugar fue indicada por los latinos como *id quod decet*. Vitruvio escribió sobre la necesidad de acomodar los edificios a la naturaleza de los lugares y a la clase de personas que iban a

⁵² PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., lib.II, cap.XXVII, pág.373: "Dall'abito poi, quando, sendo ella la vera idea dell'umiltà e modestia, vien rappresentata con ricchi, vestimenti et ornamenti pomposi e vani..."

⁵³ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.III, pág.259.

⁵⁴ GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* (1693), Madrid, 1965, prólogo, apartado 12. También cfr. en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.616.

habitarlos.⁵⁵ Tampoco faltaron referencias al emplazamiento de los cuadros en el edificio de la iglesia en una búsqueda por asignar a cada tema o escena religiosa un lugar específico, siguiendo una disposición acorde a un esquema iconográfico previamente fijado.

Mucho después, el fin pragmático de las imágenes sagradas llevó a los eruditos a poner sobre el mismo plano del orden y de la conveniencia interna de la obra de arte la adecuación externa referente a su colocación. Se recordó la importancia que tenía la disposición de la imagen en los diferentes lugares sagrados y San Carlos Borromeo especificó cuales eran los menos convenientes:

Pero una sacra imagen, también en la iglesia, ni se reproduzca en la tierra; ni se represente igualmente en lugares uliginosos, los cuales provocan la deformación y la corrupción de la pintura en algún espacio de tiempo; ni bajo las ventanes, de donde alguna gota de lluvia pueda caer; ni en un lugar donde alguna vez deban ponerse clavos; ni de nuevo en la tierra, y algún lugar sucio o enfangado.⁵⁶

Cada lugar requería un tratamiento diferente y, por tanto, no se pintaría de la misma manera una obra destinada a un templo o claustro que una dedicada a un edificio profano. Si en el primer caso se recomendó que todo se dispusiese con propiedad, modestia, gravedad y religión,⁵⁷ en el segundo el pintor gozaría de mayor libertad, aunque siempre condicionado por la función de la obra.⁵⁸

⁵⁵ VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*, (traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, prólogo por Delfín Rodríguez Ruiz), ed. Akal, Madrid, 1987, lib.VI, cap.II, pág.143: *De la commensuracion de proporciones en orden á la naturaleza de los sitios*: "... atender á la naturaleza del sitio, al buen uso, y á la belleza de la fabrica, y dar á todo ello... el modo y tamaño mas propio..."; *ib.VI*, cap.VIII, pág.152: *De la disposicion de los edificios para cada clase de persona*: "...hacer las viviendas apropiadas á los dueños, y los lugares comunes á todos..."

⁵⁶ BORROMEO, S. C., *Instrucciones de la Fábrica y del ajuar eclesiásticos*, (introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Zorita), Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta universitaria, Méjico, 1985, cap. XVII. *De las sacras imágenes o pinturas*, pág.40: "Nec vero sacra imago, etiam in ecclesia, hum exprimatur; neque locis item uliginosis, que picturae corruptionem ac deformitatem illiquo temporis spatio gignunt, effigatur; neque sub fenestris, unde aliqua pluviae gutta stillare possit; neque eo loci, ubi clavi aliquando ligendi sunt; neque rursus humi, sordidoque lutulentove ullo loco".

⁵⁷ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.326-327.

⁵⁸ *Id.*, pág.351. Respecto al uso de pinturas profanas Carducho sigue a Paleotti.

Sometido a las exigencias del cliente, el encargo de una imagen para decorar alguna "fabrica" tendría que adecuarse "a la calidad della en general, y el uso de cada parte en particular".⁵⁹ De su perfecta acomodación dependería finalmente que la obra fuese considerada una buena pintura.

Puesto que las cosas se mudan de aspecto según la distancia y la posición a la que son vistas por el observador, los teóricos de arte no olvidaron dar una serie de normas para el uso de los colores. De manera general, recomendaron que la distribución de las masas de luz y color se adecuase al lugar desde donde iba a ser percibida la obra. La ilusión de relieve sobre la superficie plana de la tabla o del lienzo fue constantemente mencionada como una de las grandes posibilidades de la pintura. El principal problema con el que el artista debía enfrentarse era lograr relacionar el color local con los factores de alteración producidos por diferente iluminación y distinto reflejo coloreado de los alrededores. Para solucionar esta dificultad, el volumen se dividió en tres partes (iluminada, color local y parte en sombra). Además, se consideró que sólo mediante el uso de colores brillantes se lograría mantener la ilusión de realce. El revestir a las figuras con tonalidades oscuras reduciría el contraste entre las luces y las sombras, no resultando "verosímiles" ante los ojos del espectador. En cualquier caso, el pintor debía evitar siempre los fuertes contrastes tonales en sus composiciones ya que éstos ocasionaban confusión y creaban cierta ambigüedad:

... haria feisimo y desacordado efecto: como por exemplo seria, si en una Pintura, que se huviese de ver de lejos cargasemos de colores bañados, como es carmin, cardenillo, y azul, que aunque de cerca harian agradable vista, a mucha distancia seria poco conocida, y mui confusa, por la falta de claros que distinguan y separen las formas y cuerpos, segun conviene; y por eso es tan importante este conocimiento para el uso de las colores, segun la luz y la distancia a que se han de ver...⁶⁰

⁵⁹ *Id.*, pág.326. Palomino recomendó al pintor que adecuase los asuntos en función del lugar que iban a ocupar en el edificio. Véase PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.IX, cap.III, § IV, págs.384-386.

⁶⁰ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.194. Véase además pág.263. La importancia del buen uso del color para lograr el realce de las figuras aparece en MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, op. cit., pág.89, Tratado VII: *De el colorido* y pág.136, Tratado XIV: *De la ciencia y prudencia del pintor*.

Aquél que desconociese dicha regla y no respetase las distancias requeridas vería como su pintura se malograba al carecer sus figuras del lustre necesario para ser claramente percibidas. El pintor debía pues tener en cuenta la ubicación de su obra, estudiando el emplazamiento, la luz y la distancia a la que se iba a contemplar la imagen. En función de ello distribuiría las masas de color y luz en su composición. Así lo expresó García Hidalgo:

... es muy importante, que el Pintor vea, ò fepa, à la luz que ha de eftar fu pintura, y à la diftancia de alto, y de lejos, porque para luz templada fe ha de pintar con claros fuertes, y deftemplados, y que los obfcuros, fean fuertes tambien: y para luz clara, ò puefto claro, todo fuave, y bien templado de colores, y corregido, y fuave en lo executado: y para lejos grandes las figuras, y que parezcan proporcionadas, y fuertes los golpes de claros, y obfcuros, porque los pierde, y templa la diftancia, y la altura.⁶¹

VII.1.4.- Orden y claridad en la lectura de la obra

Los abusos que con tanta frecuencia se habían cometido en la Edad Media y en el Renacimiento, como consecuencia del deseo de ilustrar lo más posible la narración de los hechos acontecidos, fueron duramente condenados por el Concilio de Trento. En bien de la claridad debían desaparecer todos aquellos elementos que fuesen superfluos, tanto en las historias sagradas narradas como en los personajes que en ellas participaban.

Son innumerables y copiosos los escritos en que los moralistas, siguiendo en sus ideas las marcadas por el decreto conciliar sobre las imágenes, establecieron cuál debía ser el símbolo o el objeto que facilitase al espectador de la época el reconocimiento, sin la menor duda o dificultad, de aquél que lo portaba. Ya en el Renacimiento existió

⁶¹ GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar...*, op. cit., pág.12. El texto también aparece recogido en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.616.

una iconografía fijada, pero es después de Trento cuando los teólogos obligaron con mayor rigor a su cumplimiento, estableciendo normas que afectaron a la representación pictórica de las imágenes sagradas. En defensa de este fundamento se demandó de una pintura o historia que

... las figuras principales muestren la gravedad, respeto y decencia, y que hagan su oficio sin que se ponga duda en lo que significan...⁶²

La exigencia de claridad conllevaba una consecuencia inmediata para la pintura: la validez de los accesorios. De manera casi sistemática éstos fueron negados por los moralistas, centrando sus ataques en acabar con los abusos y las imperfecciones que afectaban a las imágenes. A nivel teórico era escasa, por no decir nula, la libertad que se dejaba al pintor en cuanto a la elección de los atributos.⁶³

Igualmente, se tuvo en cuenta el problema de cómo éste debía distribuir los distintos elementos en su obra para lograr una narración claramente "legible". Pacheco advirtió que la escena debía pintarse ordenadamente, mostrando las cosas tal y como sucedieron. En su razonamiento siguió las ideas de Dolce, quien ya se había referido a la importancia de mantener el orden en la representación de la historia. Sin embargo, la verdad de los hechos se confundió fácilmente con el orden en que éstos acontecieron:

Cuanto al orden, es necesario que el pintor vaya disponiendo el suceso de la historia que pretende pintar, con tanta prioridad, que los que la vieren juzguen que no pudo suceder de otra manera de como él la pintó. Ni ponga lo que fue

⁶² MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, op. cit., pág.137, Tratado XIV: *De la ciencia y prudencia del pintor*.

⁶³ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., lib.II, cap.LII, pág.501: "... che la pittura abbia seco quella maggior chiarezza che si può e, dove accade, sia distintamente compartita, talmente che chi la riguarda, subito con poca fatica riconosca quello che si vuol rappresentare..." De la misma manera sienten Gilio, Molanus y Borromeo, cuyos tratados se centran más en la moralidad de la pintura que en el propio arte, mostrando pocas diferencias entre sí.

antes, después, ni lo que fue después, antes, sino, ordenadamente, las cosas como pasaron.⁶⁴

La importancia dada a los detalles externos de las imágenes pintadas afectó al color de las mismas. Si una cosa era bella en la medida en que era clara y evidente, de la claridad con que se expresase el mensaje dependía su validez como obra de arte. Belleza y claridad encuentran su expresión máxima en el color. Al ser un elemento directo en la percepción del buen uso que de él hiciese el pintor dependería la claridad y el orden en la legibilidad de la historia y, por tanto, la función doctrinal de las imágenes. Por ello, el artífice de la obra debía poner un cuidado extremo en la distribución de las masas cromáticas, eligiendo y aplicando éstas de manera que el espectador pudiese identificar lo representado sin ningún género de duda. Los tratadistas dieron recomendaciones para evitar la confusión de las formas por el mal uso del color. Al referirse a tales menesteres, Palomino advirtió de lo importante que era

... la colocación de los colores en las ropas de un historiado; procurando, que unos a otros se contrapongan, con la moderación conveniente; porque no se confundan unas figuras con otras...⁶⁵

Siendo la imagen un mero libro doctrinal, es claro que el valor de la obra de arte no residía en sí misma sino en su capacidad para difundir el mensaje religioso. La pérdida de tejido figurativo, el oscurecimiento de los colores y el ocultamiento de la imagen bajo capas de suciedad y barnices oxidados, imposibilitaba al fiel la correcta lectura de la superficie y, por tanto, su utilidad quedaba muy reducida. Ello, unido al decoro que se debía guardar en las imágenes sagradas, determinó que la Iglesia ordenase la retirada del culto de aquellas obras deterioradas. La norma obligaba a que fuesen quemadas, sepultadas o, en su lugar, a que se procediese a la limpieza de la

⁶⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.II, pág.296. Sigue casi literalmente las palabras de DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., pág.166: "Quanto all'ordine, è mistiero che'l pittore vada di parte in parte rassembrando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto".

⁶⁵ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.III, pág.606.

superficie cromática y al repintado de las zonas alteradas, siempre con el fin de recuperar el mensaje perdido y su validez para el culto. A propósito de la conservación de las imágenes, San Carlos Borromeo siguió en sus consideraciones lo decretado en el IV Concilio Provincial (1576), donde se aconsejaba la destrucción y sustitución de todas las obras cuyas condiciones no fuesen suficientemente decorosas:

Si algunos cuadros o imágenes pintados, casi destruidos por la excesiva vejez, el deterioro, el sito (*sic*), o por las suciedades, son de aspecto indecente, el obispo ordene que aquellos sean renovados por aquellos a quienes interesa, con una pintura pía y religiosa; o si esto no es posible, que sean destruidas completamente. Que los cuadros representados con imágenes de santos, consumidos por la vejez, no se conviertan en uso vil, profano y sucio, sino que se arrojen al fuego, como fue establecido por un decreto del beato Clemente, pontífice y mártir, acerca de los palios y veles (*sic*) casi acabados por el uso del tiempo; además, para que no se mancillen con los pies, colóquense sus cenizas en pavimentos cavados.⁶⁶

La oposición a las injurias del tiempo y del olvido fue tratada por medio de la renovación de los antiguos colores, tal y como lo indicó Pacheco refiriéndose a algunas imágenes de pintura española.⁶⁷ El refrescar lienzos y retablos deteriorados debió ser una práctica muy extendida entre los hombres dedicados al arte. Así lo prueba la memoria de las condiciones como debía realizarse el retablo de Nuestra Señora de la Antigua en Medina del Campo, con fecha 16 de enero de 1604. En ella, el pintor Francisco Martínez se comprometía:

... tengo de pintar otra ymagen la que pidiere vuestra merced y esto se entiende a de yr pintado en lienço al olio mui bien acabada y ansi mismo a de reparar otra pintura antigua de manera que benga con las nuevas que se hicieren y para estas dos pinturas...

⁶⁶ *Acta Mediol.*, II, col.308: "Si quae sacrae tabulae imaginesve pictae, nimia vetustate, carie, situ, aut sordibus pene deletae, indecenti aspectu sunt, eas Episcopus pia religisque pictura ab iis quorum interest, renovari iubeat; aut, si id non potest, omnino deleri. Ne tabulae Sanctorum imaginibus expressae vetustate consumptae, in vilem, et sordidum, profanumque usum convertantur; sed ut de altaris pallis eo velis, temporis usura pene confectis, beati Clementis Pontificis e Martyris decreto sanctitum est, in ignem conjiciantur; tum cineres praeterea, ne pedibus inquinentur, in pavimentis fossi collocentur". BORROMEIO, S. C., *Instrucciones de la Fábrica...*, op. cit., cap.XVII, págs.LXVII-LXVIII, nota 52.

⁶⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.IV, pág.116.

ni mas ni menos sea de adereçar y linpiar la ymaxen que biene del otro lado de forma que todo quede mui lucido y nuevo.⁶⁸

A Murillo se le pagaron 68.722 maravedís "por quenta delos retoques delos gleroficos (*sic*) y azul ultramarino parala sala capitular", cuyos trabajos fueron realizados el 19 de julio de 1668.⁶⁹

Y, aunque nos parezcan lejanas e incluso ajenas a nuestro mundo tales propuestas, reminiscencias quedan en la memoria de algunos que cegándose por su devoción a una imagen reclaman del Restaurador intervenciones poco respetuosas que atentan contra la propia obra de arte. Siendo verdad que la imagen de culto fue creada para un fin concreto no es menos cierto que cualquier añadido o modificación, extraña al paso del tiempo sobre la misma, sólo conducirá a un falseamiento del documento artístico e histórico.

VII.1.5.- Fidelidad a la literalidad de la narración

Estrecha conexión mantenía la observancia del decoro con el conocimiento que el pintor debía tener de los textos sagrados para acomodar lo representado en sus imágenes con la verdad de lo acaecido. Por otra parte, sólo la familiaridad completa con esas escenas podía hacerlas legibles ante los ojos de los iletrados.

La representación adecuada de la historia se convirtió en el tema crucial de las exigencias contrarreformistas que añadieron a la honestidad moral de lo representado, la honestidad histórica. Se exigiría al pintor que además de adecuar los personajes y sus atributos correspondientes al espíritu de la escena, la narración de los mismos hechos se atuviese a la "letra". El interés predominante por el carácter narrativo de las

⁶⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.310.

⁶⁹ MORALES, A. J., "Murillo restaurador y Murillo restaurado", en *Archivo Español de Arte*, 240, (1987), págs.477-478.

imágenes y su total sometimiento a los textos eclipsó la preocupación por la calidad de las mismas y llevó a que algunos moralistas condenasen de nuevo el subjetivismo imaginativo del pintor.

Puesto que el principal fin de la pintura era recordar a los fieles lo que "realmente" había sucedido, la iconografía religiosa fue objeto de una revisión completa que afectó a las imágenes en sus atributos tradicionales. La búsqueda de verdad, promovida con tanto empeño por el decreto conciliar, pondría en entredicho una serie de temas derivados de las leyendas apócrifas que, en los años siguientes a Trento, serían duramente criticados por los teólogos.⁷⁰ Se adoctrinó a los artistas sobre la manera más idónea de realizar los temas sagrados sin perjudicar la veracidad de la historia, debiendo eliminarse todo aquello que supusiese una falta de decoro.

Pero, las lagunas que mostraban algunos de los pasajes bíblicos obligaron a los artistas a introducir detalles necesarios para hacer que la historia narrada se mostrase comprensible al espectador. Estos añadidos debían gozar del visto bueno de los teólogos para ser aceptados como convenientes o esenciales al tema representado. De manera general, se consideró que aquél podía introducir en sus obras algunos hechos o ideas "probables", siempre y cuando estuviesen fundadas en la autoridad de hombres sabios y eruditos.⁷¹

Carducho es, como tratadista, quien mejor definió el concepto de verdad, recogiendo el sentir español en el siglo XVII. Las historias se componían de dos partes: una sustancial e inmutable que consistía en el "hecho de la verdad y del misterio" y otra accidental que afectaba al "modo ó circunstancias". Esta última podía alterarse para lograr una mejor comprensión de la escena y aumentar la devoción de los fieles.

⁷⁰ Como ejemplo valga citar la actitud de Gilio que identificó el decoro no sólo con el correcto sentido de la reverencia que se debe a los misterios sagrados, sino también con la estricta observancia de la verdad narrada en las Escrituras. En línea con este pensamiento, Molano consagró los últimos libros de su tratado a dar instrucciones precisas para la ejecución de toda figura o escena derivada de las Sagradas Escrituras.

⁷¹ Así lo manifestó MOLANO, J., *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, Lovaina, 1619, lib.II, cap.XIX, págs.100-104: "Non est reprehendum, si quid conuenienter pictura exprimat, quod in historia narratione deest" y lib.II, cap.XXX. Respecto a los abusos cometidos en la representación de las imágenes sagradas es fundamental PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., págs.136 y ss.

En ningún caso se debía variar el hecho sustancial puesto que ello conduciría a la indecencia e indevoción.⁷²

... y así tengo por cosa conveniente usar de la tal licencia con todo decoro y decencia, con tal que no se mude lo sustancial del misterio...⁷³

La posibilidad de alterar la historia en lo accidental llevó a algunos pintores a acomodar sus imágenes con las modas de su tiempo. Carducho defendió a los que, para aumentar la devoción de los fieles, adornaban las imágenes con "circunstancias y accidentes mas propios y decentes conocidos"⁷⁴ y recomendó "hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo".⁷⁵ Ahora bien, dichas licencias sólo eran consentidas si no atentaban contra el decoro; en caso contrario, siempre se anteponía este último. Pacheco sigue en su exposición las palabras de Dolce:

Habiendo pues estrechado al pintor debaxo destas leyes del orden y conveniencia, con todo eso algunas veces podrá tomar alguna licencia, pero de manera que no incline al vicio...⁷⁶

Ciertamente, la transgresión a la verdad tenía un amplio abanico de posibilidades que iba, desde una leve falta a un falseamiento de la historia, considerando la Iglesia esto último una impropiedad en materia de religión. En cualquier caso, el concepto estaba en función de las ideas de cada tratadista y de la capacidad de la obra de arte, una vez terminada, para comunicar el hecho religioso. Todo quedaba supeditado a la función didáctica de la imagen.

⁷² CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.342-343.

⁷³ *Id.*, pág.343.

⁷⁴ *Id.*, pág.342.

⁷⁵ *Id.*, pág.343.

⁷⁶ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.II, pág.299; Véase también DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., pág.171: "... il pittore sotto queste leggi, sì dell'ordine come della convenevolezza... non possa prendersi qualche licenza, ma tale che non trabocchi nel vizio..."

Con la verosimilitud se significaba una "espécie de verifimilitud, femejanza, probabilidad ò apariencia de verdad" que podían tener las cosas, siendo por ello contrario a la verdad.⁷⁷ El pintor podía realizar una imagen que pareciese "real" ante la mirada de los necios, acostumbrados a dejarse llevar por la impresión inmediata que causan los colores, pero jamás alcanzaría con ella la verdad al encontrarse ésta en el ser y entender la pintura sólo de apariencias. En su afán por imitar el mundo que le rodea lo más probable es que se abandone a la opinión de la masa ignorante.⁷⁸

Este pensamiento aparece expuesto claramente en San Isidoro de Sevilla. La pintura era un medio de plasmar las cosas en imágenes aparentes, evocando en la memoria del contemplador el recuerdo de aquéllas. Por ser el color el recurso del que se sirve el pintor para simular la verdad es, a través de un uso excesivo del mismo, como puede engañar al ojo del contemplador.⁷⁹

Es evidente que el color juega un papel muy importante en el desarrollo del concepto que nos ocupa. Si bien las imágenes pintadas son únicamente apariencias en cuanto a su consistencia física, no ocurre así en su ser representativo, el cual si es fiel a la verdad. A ello se refirió Paleotti cuando afirmó que la pintura debía conformarse enteramente con aquéllo que se deseaba representar.⁸⁰ Pero, en muchas ocasiones el sentido del ignorante se contentaba únicamente con la mera apariencia de verdad:

⁷⁷ *Diccionario de...*, *op. cit.*, vol.I, pág.420 y vol.III, pág.465.

⁷⁸ Así lo consideró Platón en su obra *La República*, (introducción de Manuel Fernández Galiano), Alianza Editorial, Madrid, 2ª reimpresión 1991, lib.X, cap.II, pág.512 y lib.X, cap.IV, págs.516-517, 519 y 521.

⁷⁹ SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, *op. cit.*, Etimología XIX, 16, págs.450-451: "Pintura es la imagen que representa la apariencia de alguna cosa y que, al contemplarla, nos evoca su recuerdo. Se dice *pictura* en el sentido de *factura* (ficción), pues se trata de una imagen ficticia, no auténtica. De aquí que se denomine también *fucata* (simulacro), es decir, pintada de un color ficticio, al que no hay que dar crédito, pues no es la verdad. Por eso hay algunas pinturas que en su afán de representar la realidad auténtica abusan del color y, sobrepasando la realidad misma, conducen a la mentira". (*Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Vnde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem, dum sugere contendunt, ad mendacium provehunt...*)

⁸⁰ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, *op. cit.*, pág.365: "... ma noi... pigliamo qui il vero prout est aequalitas signi ad rem significatam, cioè quella pittura che si conforma intieramente con quello che si vuol rappresentare..."

... porque el arte no haze mas de corresponder con la razon y con la naturaleza, y eſtá en todas las almas eſta impreſſa, y aſſi con todas quadra: lo mal hecho, con algun afeyte ò apariencia, puede engañar al fentido ignorante, y aſſi contentan a los poco confiderados è ignorantes.⁸¹

Toda representación de hechos sagrados debſa ser representada con verosimilitud y decoro. La necesidad de alcanzar la verdad, incluso por medio de las apariencias fue, como ſeñala Gállego, propia de los pintores eſpañoles y de ſus clientes. Una exigencia que afectó fundamentalmente a la elección y colocación de los atributos que llevaban los personajes.⁸²

VII.1.6.- Imposiciones en los contratos

La obligación del pintor en ajustarse a una normativa muy rígida respecto a la tonalidad elegida para las carnaciones de las imágenes sagradas queda recogida en las cláusulas de los contratos. En 1564 Anton Peréz se comprometió a pintar y dorar un retablo en Guadalcanal, aceptando como condición:

... que todas las figuras queſtan ſeñaladas o dichas... todos los rostros y manos y pies encarnaciones mui bien acabadas haciendo diferencia en las edades y gestos en colores como conviene a mui buena obra...⁸³

Normas sobre la aplicación del color según el carácter y la edad del personaje aparecen en el documento por el que Gaspar de Hoyos y Gaspar Palencia se obligaron,

⁸¹ SIGÜENZA, J. de, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo doctor de la Iglesia*, Imprenta Real, Madrid, 1605, lib.IV: *De la Historia de la Orden de S.Geronimo. Parte segvnda de las partes del edificio del Monafterio de S.Lorenço el Real*, discurso XVII, pág.835. También recogido en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., págs.137-138.

⁸² Véase GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, op. cit., pág.195.

⁸³ El contrato se encuentra en el Archivo de Protocolos de Sevilla. Oficio 23. Año 1564. Libro 3º, folio 69 y ha sido publicado en *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo I, Documentos varios, pág.49.

el 5 de diciembre de 1569, a pintar el retablo mayor de la Catedral de Astorga. Estos son los términos en los que se expresaba el contrato:

... yten que todas las encarnaciones que ay en el dho rretablo las ayan de hazer... con la variacion que combiene ser fechas ansi en las mugeres y niños y carnes frescas y en los viexos e hombres rrobustos e carnes tostadas dando a cada uno lo que le combiene segun su ser.⁸⁴

El 28 de julio de 1575 el escultor Esteban Jordan aceptaba el encargo de policromar el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena en Valladolid. Entre las condiciones que el cliente le impusó consta aquélla que se refiere al cuidado que debía poner en la elección del color de las carnaciones, aplicando "cada uno como mejor conbenga segun la figura que fuere".⁸⁵

El correcto empleo del color en las carnaciones dependiendo de la edad, género y calidad del personaje se exigió al pintor Pedro de Oña. El 14 de septiembre de 1601 firmó contrato para la realización del retablo mayor de la iglesia Santa María de Rioseco, especificándose en el documento que "en los colores de las carnes se procure ymitar a cada figura lo que rrepresenta en niñez virxenes onbres y viejos".⁸⁶

En el mismo año y con las mismas condiciones Fray Jerónimo de Belizán y Pedro Díaz Minaya se comprometieron a dorar, estofar y pintar el retablo de San Diego de Alcalá, en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria:

⁸⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op.cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.114.

⁸⁵ GARCÍA CHICO, E., *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Publicación del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1959, pág.88; se refiere al A.H.P.de Valladolid. Legajo 353. Folio 68.

⁸⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., pág.254; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°.176. Folio 396.

... yten es condicion que todas encarnaciones... y el color aplicado cada uno conforme pidiere su natural al biejo biejo al mozo mozo al niño niño y a la virgen virgen y en conclusion cada uno en natural conforme sea.⁸⁷

El 5 de marzo de 1630 Baltasar Quintero firmaba el documento por el que se obligaba a hacer el retablo mayor de la iglesia de Santiago en Alcalá de Guadaira, "dando a cada santo y ymagen el colorido de carne según representa".⁸⁸

Para pintar el retablo del convento de Nuestra Señora de Aniago de la Orden de la Cartuja figura como una de las condiciones aquélla por la que se imponía al pintor la elección de los colores teniendo en cuenta el tipo de personaje, adecuando convenientemente la expresión interior:

... es condicion que todas las encarnaciones han de ser mates y de tal suerte dispuestas que por su color muestren los efectos de lo que hacen y del santo que es...⁸⁹

En algunos casos, se llegan incluso a especificar los pigmentos que se debían emplear en la aplicación del color para pintar los cabellos de los personajes, variando en función de la edad y rango de los mismos. Ejemplo de ello es lo estipulado en el contrato que, con fecha 18 de julio de 1697, firmaron Juan Martínez y Lorenzo de Dios para la realización de los retablos colaterales de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco:

⁸⁷ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.9.

⁸⁸ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.84.

⁸⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo II, Escultores, pág.212.

... Es condicion que los cauellos de todas las figuras sean de dar de color q
rrequieren, los mozos peleteados con oro molido y los biejos con albayal-
de...⁹⁰

De igual manera, son muchos los contratos y documentos que reflejan un
sometimiento a las normas en el empleo del color dependiendo de la jerarquía del
personaje. Sin exclusividad alguna todas las regiones de España se hicieron eco de ello
a la hora de redactar las cláusulas para la ejecución de imágenes sagradas.

El 22 de septiembre de 1585, Dña. María del Castillo y Dña. Luisa de Aro y
del Castillo concertaron con el pintor Santos Pedril que dorase y pintase el retablo de
Santa Clara para la capilla mayor. Entre las condiciones del contrato consta que las
figuras de San Andrés y de San Bartolomé "se estofen sus colores como dho es y
conbenga".⁹¹

Francisco Martínez, pintor de la ciudad de Valladolid y Lázaro Andrés, también
pintor, se obligaron, el 6 de octubre de 1601, a dorar y estofar el retablo mayor de la
iglesia de San Pedro en Alaejos. Se debía aplicar "a cada figura la color que le
pertenece".⁹² En el mismo contrato se les obliga a realizar una imagen de San Andrés
"dandole los colores que le pertenezcan para apostol".⁹³

En similares términos se redactó el documento que, el 1 de abril de 1628,
firmaron Francisco de Pineda, su hijo y Francisco Ramírez de Garibay, estipulándose
que las figuras de los Apóstoles deberían vestir "las colores que a cada una
combiniere".⁹⁴

⁹⁰ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.256; Véase también tomo tercero, II, Pintores, pág.254; se está refiriendo a la escritura
para dorar los retablos colaterales de Santa Cruz. Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N° 630. Folio 760 a 763.

⁹¹ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.156.

⁹² *Id.*, pág.302.

⁹³ *Id.*, pág.303.

⁹⁴ *Id.*, pág.368.

En la capitulación del 7 de julio de 1633 para dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de Monterde se estipuló como condición que cada una de las imágenes llevase "el color que requiere".⁹⁵

Pedro Guillerón firmó contrato, el 2 de junio de 1671, para dorar y estofar el retablo mayor del Convento de las Huelgas en Burgos. Entre las obligaciones impuestas por el cliente destacamos la siguiente:

... Es condicion que nuestra señora y san juan...sean de estofar con los colores que cada uno requiere...

... Es condicion que san Pedro y san Pablo... sean de estofar con los colores que a cada uno pertenece en su genero...⁹⁶

Que en la Antigüedad el pintor de obras religiosas no gozaba de libertad a la hora de elegir los colores de las vestiduras de cada personaje lo prueba de manera contundente la escritura de concordia, relativa al examen de las pinturas correspondientes al retablo de San Ginés de Vilasar, realizada por el pintor Pedro Nunyes el 23 de octubre de 1532. Para dicho peritaje, efectuado a finales del mes de julio del año siguiente, se requirió la presencia de otros dos pintores, Jaume Forner y Nicolau de Credensa, los cuales hicieron algunas observaciones relativas a errores que afectaban al color utilizado por aquél en ciertas figuras. Concretamente, para la escena de la "Presa" (probablemente se refiere al *Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos*), se indica que el manto de San Pedro debía regularse (*reglassar*) o entonarse mediante carmín y la túnica de Jesús debía oscurecerse a semejanza de las vestiduras propias del personaje. Se consideró también necesario que se pintase de nuevo la saya

⁹⁵ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la comunidad de Catalayud durante el siglo XVII*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, s.f. General:(fol.786rº)/. *Capitulación forma y manera hecha con Francisco del Condado y Antonio Bastida, de una parte, y Domingo Arbús y Juan Lobera de otra, pintores, acerca de dorar y estofar el retablo mayor de la Yglesia de Monterde*, pág.217 (fol.786vº).

⁹⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.230.

(gonella) de la figura de María situada en el Sagrario. Por último, se insinuó la conveniencia de pintar la vestidura de Pilatos en un tono carmesí.⁹⁷

Este tipo de referencias es una constante en los documentos que analizamos. El 5 de marzo de 1630 Baltasar Quintero firmó la ejecución del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Alcalá de Guadaira, comprometiéndose a "pintar de diferentes colores cada ropage acomodando a cada santo el color que combiene".⁹⁸

El 11 de diciembre de 1661 Sebastián de Benavente se obligó a pintar las imágenes de un retablo, aceptando que "todas las figuras han de ir cada ropa del color que requiere cada figura".⁹⁹

El 7 de julio de 1675 se firmó la carta de obligación y concierto para dorar, pintar y estofar el retablo mayor del Colegio Real de Salamanca estipulándose lo siguiente:

... a los quatro ebanjelistas y quatro doctores se les ha de dar las tunicelas y mantos... con colores finas y pertenecientes...y asimesmo las dos ystorias, la vna de la Venida del Espíritu Santo y la otra de la Asumpción de Nuestra Señora... y a cada figura se les ha de dar las colores que les toca...¹⁰⁰

⁹⁷ MADURELL I MARIMON, J. M^a., "Pedro Nunyes y...", *art. cit.*, págs.29-30.

⁹⁸ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.83.

⁹⁹ AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores...*, *op. cit.*, pág.24; se refiere al AHP de Madrid: Protocolo 9148, fols.1672-1674.

¹⁰⁰ *Id.*, pág.149; se refiere a la "Obligación y concierto para el retablo del Colegio Real de Salamanca. 7 de Julio. Blas Solano, principal, y Juan Antonio Romana y Josseph Alonso Torea, fladores = El Padre Francisco Marcos de Chaues. "VIRGEN Y EVANGELISTAS:...para "dorar, pintar y estofar el retablo mayor y custodia de la yglesia del Colegio Real de dicha ciudad de Salamanca" en AHP: Protocolo 11907, fols.291-295.

Para un retablo del convento de la Soledad del Carmen en Sevilla, encargado en 1689 a Juan Salvador Ruiz, se puso como condición "que las ropas de las figuras de la ystoria ande ser sus coloridos segun le pertenesce a cada una".¹⁰¹

El Norte de España también se rigió por normas similares en materia de color para los ropajes de sus imágenes de culto. Así se observa en el contrato del retablo de la iglesia parroquial de San Miguel de Heras:

... que las dos historias mayores, se hayan de trabajar como éstas piden, dando en los vestidos de cada figura el color que corresponde...¹⁰²

La selección del color en las vestiduras dependía de la escena narrada como se desprende de las condiciones que, el 23 de agosto de 1578, aceptó el pintor Jerónimo Vázquez para dorar y estofar la historia de la Crucifixión del retablo de la iglesia de San Juan de Santoyo. En el contrato consta que tanto Cristo como la Virgen y San Juan debían llevar "rrepartidos sobre el horo colores como a la historia conbiene".¹⁰³

El 20 de abril de 1580 los diputados de la cofradía de Santa Vera Cruz encargaron al pintor Antón Pérez realizar un Descendimiento "de colores al temple con todo lo que conbenga a las figuras e ystoria".¹⁰⁴

Pero no sólo se vieron afectados los vestidos de los personajes sino también el resto de los elementos que formaban parte de la composición. En la escritura de capitulaciones y condiciones que, el 14 de septiembre de 1601, hizo el pintor Pedro de Oña con los curas y mayordomos de la iglesia de Nuestra Señora de Medina de Rioseco para dorar, estofar y pintar uno de sus retablos consta:

¹⁰¹ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.93.

¹⁰² GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a del C., *Documentos para el estudio del arte en Cantabria. (Escultores, entalladores y pintores de los siglos XVI al XVIII)*, Instituto Juan de Herrera, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1973, tomo II, pág.99.

¹⁰³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.81.

¹⁰⁴ *Id.*, pág.134.

... es condicion que... la ystoria de la cena a de yr colorida toda ella asi canpos como figuras dando al edificio del campo y a las figuras la propiedad de lo que cada cosa rrequiere...¹⁰⁵

Juan Martínez, maestro dorador y estofador de la ciudad de Salamanca, firmó, el 18 de junio de 1697, escritura para dorar los retablos colaterales de Santa Cruz en Valladolid, estipulándose que en la escena "de christo nazareno... las figuras sean de colorir en la forma que cada una requiere".¹⁰⁶

Todas las imágenes debían llevar el color que más conviniese a la historia. Prueba de ello son las condiciones que, el 22 de noviembre de 1705, se estipularon para la obra del retablo mayor de Santiago en la ciudad de Medina de Rioseco, cuya pintura estaría a cargo de Manuel de Estrada, dorador y estofador:

... el santo apostol se le dara capa de aquel color que combinere mas a la ystoria... se les aplicaran los colores que mas convinieren para que concorden con la ystoria...¹⁰⁷

La importancia que tenía en el mantenimiento del relieve de las figuras la distancia desde donde la obra iba a ser vista por el espectador aparece recogida en los contratos. En la escritura de capitulaciones y condiciones que, el 14 de septiembre de 1601, Pedro de Oña hizo con los curas y mayordomos de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de Rioseco para dorar, estofar y pintar un retablo, el pintor se obligaba:

... yten la ystoria del nacimiento y rreyes questan en el vanco se an de colorir todas ellas sobre el oro dando a cada figura el color segun lo que representa aciendo e cuidado de guardar a cada cossa el rrelieue que a menester y en forma que no se corronpa por mal mirado...

¹⁰⁵ *Id.*, pág.250.

¹⁰⁶ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.255; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 630. Folio 760 a 763.

¹⁰⁷ *Id.*, págs.268-269; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 673. Folio 329.

... yten el san pedro y san pablo... procurando con los coloridos destas cossas no ofender la vondad de las figuras que *sino caen en manos questen vien en sauerlo que se acen son faciles de echarlas a perder* y sea de proquar en estas figuras no echar unos colores sobre otros diferenciando porque corronpen mucho los traços y si acaso se echaren a de ser con gran consideracion porque parecera de afuera carpetas biexas...

... yten la ystoria de la coronacion a de ser mui vien colorida... guardando siempre en todo y en todas las figuras el decoro al vulto...¹⁰⁸

En la memoria de las condiciones como debfa ir pintado y dorado el retablo de la capilla de doña Francisca de Somonte en la iglesia de Santa María la Antigua el pintor Francisco Martínez se comprometió, por contrato firmado el 27 de enero de 1610, a la siguiente condición:

... que las figuras sean de estofar en esta manera sobre el propio oro se mancharan de finos colores guardando con el manchado el claro y escuro de la figura de manera que las rrelieue y tresaque...¹⁰⁹

La posición servil en la que se encontraban los pintores españoles, debido al dominio de la Iglesia en el campo del arte, les obligó a someterse al servicio de una clientela para la que los requisitos de decoro, ortodoxia y claridad se alzaban como los más importantes. Y no había mejor manera de alcanzarlos que mediante la representación de imágenes directas y carentes de ambigüedad. Las condiciones afectaron a la elección de los colores en las ropas de las figuras, siendo lo más conveniente el uso de aquéllos que en su interacción cromática no dificultasen la identificación del personaje (generalmente se recomienda el empleo de los complementarios). En el contrato que, el 7 de septiembre de 1576, firmaron Juan de Hurueña y Juan de Zuazo para el retablo mayor de San Francisco en Medina del

¹⁰⁸ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, págs.251-253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396. (La cursiva es del autor).

¹⁰⁹ *Id.*, págs.316-317.

Campo se estipuló el color de las vestiduras de la imagen de Santa Ana, debiendo ser "la saya grauada de carmín u de verde" y haciendo incapie en que estos colores fuesen aplicados "como mejor diferencie uno de otro".¹¹⁰

Siendo fácil la confusión en los grupos de figuras, los contratos también se refieren a la importancia en la distribución de las masas de color para la correcta lectura de cada uno de los personajes. En escritura pública, fechada el 10 de enero de 1579, el pintor Juan de Hurueña se obligó con el Ilustre Señor Francisco Noguero de Ulloa a pintar y dorar el retablo de San Andrés en la forma que contienen las condiciones firmadas por ambos. En ellas consta que las figuras de los Apóstoles debían ir "coloridas las ropas a punta de pinzel de manera que diferencien unas de otras".¹¹¹

En la escritura de capitulaciones y concierto para dorar, estofar y pintar el retablo de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de Rioseco, con fecha 14 de septiembre de 1601, se aconsejaba al pintor Pedro de Oña que no emplease más de dos colores en las vestiduras "porque corronpe las figuras y de buenas las buelva malas sino va echo con gran consideracion y diestreça".¹¹² Esta norma afectó por igual a los enveses de las distintas prendas de vestir. En 1689 Juan Salvador Ruiz firmó las condiciones para dorar y policromar el retablo de la Soledad del convento del Carmen en Sevilla aceptando que el color de la túnica y del manto de la imagen fuesen diferentes sin que se encontrasen "las unas con las otras ni tampoco con los embeces pues siendo todas diferentes haran bariedad hermosa".¹¹³

¹¹⁰ *Id.*, pág.167.

¹¹¹ *Id.*, pág.170.

¹¹² *Id.*, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N°176. Folio 396.

¹¹³ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.93.

**CAPÍTULO VIII.- CONSIDERACIONES SIMBÓLICAS DEL COLOR
EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA. LA
JERARQUÍA DE LAS IMÁGENES**

VIII.- CONSIDERACIONES SIMBÓLICAS DEL COLOR. LA JERARQUÍA DE LAS IMÁGENES

VIII.1.- El brillo de los materiales

Durante los primeros siglos del Cristianismo el aspecto más apreciado del color fue su valor lumínico. El brillo de los tejidos de seda, los objetos de plata y oro, así como los tonos esmaltados de los iconos utilizados en la liturgia eran considerados receptáculos de la luz divina. Más aún, el interior de la iglesia debía ser una imagen de esa luz celestial y, para ello, se recubrieron sus paredes con teselas metálicas, primero de oro y posteriormente de plata. Focio, Patriarca de Constantinopla, dedicó en el siglo IX parte de una de sus homilias a explicar la sensación que le causó la decoración musiva de la capilla Palatina en la iglesia de la Virgen de Paros:

Era como si penetrara en el mismo cielo, sin que nadie te impidiera el paso desde ningún sitio, y estaba iluminada por la belleza bajo todas las formas, brillando alrededor como si se tratara de estrellas, de tal modo que uno se quedaba totalmente estupefacto.¹

¹ Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., cap.3, pág.44. Sobre la asociación del mosaico con la luz véase WIRTH, J., *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Meridiens Klincksieck, París, 1989, pág.86.

El mosaico paleocristiano y bizantino pronto se convirtió en una forma de pintura luminosa que conjugaba el deseo de ostentación de la Iglesia y el placer estético con una iconografía cristiana de la luz. La imagen de Cristo como Pantocrator o Señor del Universo es una clara manifestación de ello. Frecuentemente, le vemos sosteniendo un pergamino o un libro abierto en el que se puede leer el texto del Evangelio de San Juan² (fig.32). Incluso, cuando aquél está cerrado, el simbolismo de la luz se mantuvo cubriendo su portada con materiales brillantes (fig.33). Pero, en la iconografía cristiana hay otra figura que debe ser también identificada con dicha fuente, nos referimos a la Virgen (fig.34). A la descripción dada por San Juan Damasceno en una homilía como "puerta del este, de la que surgió la Promesa de vida", se sumó la consideración de Constantino de Rodas, más concisa en el modo cómo debía ser pintada. Este último diría que al ser "Puerta de Luz" se necesitarían estrellas más que colores.³

La estética bizantina y medieval se caracterizó por la fascinación hacia los objetos y materiales brillantes que, con sus apariencias intangibles, constitufan un método de elevación del mundo material al espiritual. Por esta razón, los artistas adornaron la casa de Dios con materiales resplandecientes. La belleza se identificó con el destello de las piedras preciosas y el brillo del oro.⁴ Los colores fueron considerados bellos en relación al grado de claridad que contenían; la luz era el elemento que les otorgaba nobleza y ésta, era una propiedad transcendental. Así, una cosa era tanto más bella cuanto más luminosa y colorida, y más fea cuanto más oscura, apagada y sin brillo resultaba. La luz era la causa eficiente de la belleza. Dios, luz en estado puro, fue concebido como belleza simple.⁵ Los colores no eran solamente bellos y nobles en

² San Juan 8, 12: "Otra vez les habló Jesús, diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida". A lo largo de este estudio las citas bíblicas han sido tomadas de NACAR FUSTER, E.; COLUNGA, A., *Sagrada Biblia*, (versión ilustrada y directa de las lenguas originales, revisión del texto y de los estudios introductorios por Maximiliano García Cordero, O.P.), BAC, Madrid, 1966.

³ Ambos datos nos los aporta GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.45.

⁴ BRUYNE, E. de, *La estética de la Edad Media*, ed. Visor, Madrid, 1987, págs.78 y 80; WIRTH, J., *L'Image medievale...*, *op. cit.*, pág.83.

⁵ BRUYNE, E. de, *La estética...*, *op. cit.*, págs.82 y 84; GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.4, pág.74.

relación a su luminosidad sino que, como partícipes de la metafísica de la luz, también eran una emanación de Dios.

Pero la actitud medieval hacia el oro y el brillo no fue uniforme. Para algunos, los materiales brillantes con sus cualidades sensuales incitaban al pecado. San Bernardo representa la actitud extrema con su rechazo en el claustro de cualquier forma sensible debido al placer que producía.⁶

Por otro lado, conforme se revalorizó el papel del artesano y se respetaron determinados tipos de trabajo manual, la idea de que éste superaba a los materiales (*materian superabat opus*) expuesta por el Abad Suger, se convirtió cada vez más en un argumento para valorar el trabajo artístico en sí mismo, con independencia del valor de las materias primas utilizadas en la obra y de sus asociaciones simbólicas.

En el Renacimiento, el oro iría perdiendo su significado teológico y se recurriría a él para lograr representar ciertas texturas. Así lo concibió Cennini, en una posición lejana a la de los puntos de vista de sus predecesores medievales. El artífice podía lograr una diversa variedad de tonos en el metal tan solo mediante el diferente tratamiento que le diese. Si se quería obtener una calidad oscura bastaba con bruñir la superficie hasta que quedase reluciente;⁷ por contra, si lo que se perseguía era una zona clara, ésta se podía lograr cincelandó el metal.⁸

El afán cada vez mayor por demostrar que el arte, en sí mismo, era capaz de crear valores superiores a las meras atracciones superficiales del resplandor metálico, determinó que el oro fuese destinado con frecuencia al marco. La clave de este cambio se encuentra en la falta de control que el artista tenía de su propia obra debido a los efectos producidos por el destello de dicho metal. Ciertamente, el oro aplicado en la

⁶ WIRTH, J., *L'Image Médiévale...*, op. cit., págs.201-204.

⁷ CENNINI, C., *El libro del...*, op. cit., cap.CXXXVIII, pág.174.

⁸ *Id.*, cap.CXL, págs.175-176.

técnica. Sin embargo, no es cierto que aquél condenase el uso de materiales preciosos pues se refirió a ellos cuando al tratar del pigmento blanco manifestó su deseo de que "costase mas caro que el color mas exquisito... para que no se desperdiciase tanto"¹² y que su utilización fuese comedida en la pintura. Si el pintor quería sugerir luminosidad tendría que sacrificar su afición hacia los colores luminosos. Blanco y negro no son considerados verdaderos colores sino moderadores de éstos (*colorum alteratores*), permitiéndole representar el destello (*fulgorem*) de las superficies más pulidas y las sombras más extremas. En las recomendaciones dadas para su uso en la pintura, Alberti advirtió del cuidado que se debía tener con las cantidades de blanco y de negro que se aplicasen en la obra, siendo siempre menos condenable el que derrochaba este último que aquél que usaba el blanco a la ligera.¹³ Sus instrucciones se apoyan en el valor cromático, es decir, en el contenido de claridad/oscuridad del color.

Además, a partir del siglo XVI se hizo cada vez más rara la fabricación de los colores en los talleres de los pintores. La evolución de las técnicas pictóricas con los nuevos procedimientos al óleo y las posibilidades que el nuevo medio brindaba al pintor en su deseo de plasmar de manera ilusionista la Naturaleza, conllevó una devaluación de los pigmentos como indicadores del valor de la pintura. El concepto veneciano de *colore* no hacía referencia al color en el sentido de tonalidad brillante y acusados contrastes sino al exquisito manejo del pincel en la manipulación de las tonalidades. Las disputas que tuvieron lugar entre los dos componentes de la pintura, *disegno* y *colore*, terminaron por dar al segundo un rango menor cuyo papel era embellecer el conjunto de la obra.

Pero, a pesar de la nueva corriente artística que daba prioridad a la habilidad técnica, los artistas cercanos a los círculos religiosos siguieron recibiendo encargos donde se especificaba el uso obligado del preciado metal. El recurso pictórico de los

¹² *Id.*, págs.247-248.

¹³ *Id.*, lib.II, pág.248.

fondos dorados permaneció pues en el arte. Sus cualidades de fulgor, brillo y luz permitían expresar, por un lado, el simbolismo religioso y, por otro, mostrar a los fieles el prestigio social de la Iglesia.¹⁴ Es interesante destacar cómo los contratos fueron incluyendo en sus cláusulas una clara distinción entre el valor del material precioso y el valor del trabajo práctico.

Aunque la mayoría de los críticos del Renacimiento concibieron la luz como un problema práctico del pintor, dejando a un lado los significados metafísicos que tan importante papel jugaron en el pensamiento y la imagineria medieval, Lomazzo dedicó un considerable número de páginas en su *Trattato dell'Arte de la Pittura* al significado simbólico de la luz. Ésta, fue tratada en tres aspectos fundamentales: como elemento funcional, en su aspecto artístico y como elemento simbólico. Además estableció varios tipos diferentes:

- luz funcional o primaria (luz de orden natural) que permitía al pintor distinguir las diferentes figuras de su composición y mostrarlas con claridad al espectador.¹⁵
- luz divina o segunda luz primaria. Aunque Lomazzo no llegó a definirla, sí indicó su naturaleza a través de ejemplos pictóricos del arte religioso de su época en los que se había empleado. En todas estas pinturas la luz no tenía como fin principal revelar las formas de los cuerpos representados sino que encerraba un significado iconográfico y simbólico. Los numerosos ejemplos de pinturas manejados por este tratadista en su explicación de la luz divina hacen pensar que su sistema no deriva de documentos escritos sino de fuentes pictóricas.¹⁶

¹⁴ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990, cap.IV, págs.269-270.

¹⁵ LOMAZZO G. P., *Trattato dell'Arte de la Pittura*, (Milán, 1584), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1968, lib.IV, cap.V, pág.218.

¹⁶ *Id.*, lib.IV, cap.VI, págs.218-220. El tema es ampliamente analizado en BARASCH, M., *Light and...*, *op. cit.*, pág.177.

La situación de los diferentes tipos de luces divinas (segundo tipo de luz primario) era jerárquico y el criterio para seleccionarlos se basaba en el brillo o la intensidad de cada personaje o tipo. El pintor debía estar atento a considerar sus figuras de acuerdo con la calidad de su aptitud metafísica para recibir más o menos luz. La jerarquía de personajes planteada se extendía desde Dios (fuente divina, máxima luz) al Demonio (materia burda, máxima oscuridad).

VIII.2.- Sistemas jerárquicos en la iconografía cristiana

La selección del color para los personajes sagrados se apoya en sistemas jerárquicos basados en la luminosidad y/o en el valor monetario de los materiales y pigmentos artísticos. Por ello, no todas las tintas gozaron del mismo prestigio ni fueron reguladas por el mismo código. Estos factores se vieron modificados a lo largo de los siglos dependiendo de la sensibilidad que hubo en cada momento hacia los colores.

El interés mostrado por los antiguos hacia el lustre o brillo de los objetos es claramente visible en sus preferencias cromáticas. La tonalidad más apreciada era el púrpura (*porphirios*), una mezcla de blanco, negro y rojo. Es en el primero de ellos en el que se manifiesta la claridad (*phaneron*) y el lustre (*lampron*) propios de esta materia colorante. Más que nada, se apreciaba su capacidad para incorporar en su interior tanto la oscuridad (negro) como la claridad (blanco). Por otra parte, dichos términos connotaban movimiento o cambio y aludían a las variaciones tonales que sufría la materia colorante durante el proceso de elaboración del tinte, siendo esta metamorfosis cromática condición imprescindible para que las telas así teñidas brillasen. Lucrecio escribió sobre "el resplandeciente lustre de las túnicas de color

púrpura" y atribuyó la belleza de éstas a la capacidad del púrpura para transformar su color oscuro inicial en brillante mediante la acción del "calor solar".¹⁷

El tinte púrpura de los fenicios, obtenido de distintas especies de moluscos, fue utilizado por las civilizaciones de Asia Menor, extendiéndose su uso a la Grecia micénica en el siglo XIV a.C. mediante el comercio marítimo por el Mediterráneo. La extracción de la tintura se hacía a partir de millares de múrices (caracoles marinos de una especie concreta) y, una vez obtenida aquélla, se aplicaba sobre las piezas de lana mediante sucesivos lavados prolongados y hervor de éstas. El proceso finalizaba con la fijación del tinte por la acción del aire.¹⁸

Si bien son numerosos los datos referidos a los diversos procedimientos manuales para lograr obtener los diferentes matices del púrpura, es en la *Historia Natural* de Plinio donde encontramos la descripción más completa. Este autor clasificó las materias colorantes según la especie de molusco de la que se extraía la sustancia, destacando dos: el buccinum (*púrpura haemastroma*) y la púrpura (*murex brandais*).¹⁹ En cuanto al primero, rechazó su uso directo por considerar que no proporcionaba un color estable, aunque reconoció que si se tenía la precaución de fijarlo por medio del "pelágico" (otro tipo de *purpura*), suministraba a la tintura negra "aquella austeridad (*austeritatem*) y resplandor que se deseaba, de grana", tan de moda en su época (*nitoremque qui quaeritur cocci*).²⁰ En lo referente al segundo tipo, su mayor excelencia consistía en la tonalidad oscura y brillante, similar al aspecto de la sangre

¹⁷ LUCRECIO, *Sobre la Naturaleza del Universo*, II, 58. El dato es recogido en GAGE, J., *Color y...*, op. cit., cap.1, pág.25.

¹⁸ JENSEN, LI. B., "Royal Purple of Tyre", en *Journal of Near Eastern Studies*, American Institute of Biological Sciences, págs.107-108; BRUSATIN, M., *Historia de los colores*, ed. Paidós, Barcelona, 1987, págs.41-42.

¹⁹ PLINIO, C., *Historia Natural*, (trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández), Universidad Nacional de México, México, 1976, vol.V, lib.IX, cap.XXXVI, pág.46: "... Dos especies hay dellas: una llamada buccino, que es la concha menor, formada semejanza de la hozina con que tañen, de donde tomó el nombre por la redondez de su boca cortada en el cabo. La otra se llama púrpura, cuyo hocico procede a modo de mina, redoblado el lado del canal hacia adentro..."

²⁰ *Id.*, cap.XXXVIII, pág.47.

coagulada, lo que determinó que se la conociese con el nombre de "sangre purpúrea" (*colore sanguinis concreti nigricans adspectu idemque suspectu refulgens*).²¹

Cuando en el proceso de elaboración se utilizaba *murex brandais* el resultado final podía ser varios colores. Parece que la tendencia de los antiguos a contemplar el color en términos de luminosidad, brillo y lustre, fue una de las causas que motivó la preferencia hacia la tonalidad rojiza. A ello también pudo contribuir el valor simbólico que, desde al menos el siglo V a.C., se le atribuyó al rojo como color celestial. El púrpura fue relacionado con la representación cromática del fuego (Sol) y de la luz (divinidad). Para el mundo grecorromano, la luz era signo de la "epifanía de los dioses", estando emparentado el concepto de aquélla con la vida (el púrpura era considerado portador de luz). De color rojo-púrpura eran las paredes del templo de Isis en Pompeya y las estatuas de algunos dioses romanos. En ciertos ritos griegos relacionados con el Sol se utilizaban indistintamente los colores blanco y rojo.²² Ese último color también se emparentó con el dorado. Plinio se refirió al tono rosa oscuro del púrpura con el que vestían los romanos y al lustre (*illuminat*) que le hacía compartir con el oro la gloria del triunfo.²³ No debe resultarnos extraño que los iconógrafos decidieran dotar a Cristo y a la Virgen con la púrpura siempre que apareciesen como Emperador-Juez y Reina del cielo, respectivamente.

La consideración de los colores de acuerdo a su contenido de luminosidad y la afinidad del rojo con el oro, es también visible en la iconografía cristiana, influyendo en los procedimientos de elaboración de los mosaicos y pinturas de la época. Frecuentemente, el arte bizantino atribuyó a la Virgen y a otros personajes santos un nimbo dorado con el contorno rojo (fig.35), reflejando la antigua preferencia estética

²¹ *Ibidem*. El nombre fenicio *Phoinix* y *Phoinos* (rojo sangre) era para algunos una alusión al color de la piel de los navegantes y mercaderes semitas expuestos a una prolongada exposición al sol, al viento y a la brisa marina, mientras que otros deducen que el nombre viene de las tintas del múrce de Sidón. Véanse JENSEN, LL. B., "Royal Purple of...", *art. cit.*, pág.114; GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.25.

²² Para estos y otros ejemplos véase GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.26.

²³ PLINIO, C., *Historia Natural...*, *op. cit.*, lib.IX, cap.XXXVI, pág.46: "A ésta, a la (púrpura), van haciendo lugar los hazes y asegures romanos, y del mismo se visten, por causa de su magestad, los mozos. Distingue los cavalleros de los senadores, y vestidos de él sacrifican a Dios. Da lustre a todas las vestiduras porque se guarnecen con ella y mézclase con el oro trimphal, por lo cual se tenga por por escusado el desatino de la púrpura". Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.25.

basada en la unión de ambos colores. Gregorio de Niza, refiriéndose a la experiencia cromática propia del ojo bizantino, escribió acerca de un río que brillaba "como un río de oro que fluye a través del púrpura intenso de sus orillas y tiñe de rojo su corriente con la tierra que baña".²⁴ John Gage ha relacionado dicha descripción con la disposición de las teselas en los mosaicos italianos donde cada pieza era colocada sobre una argamasa de vidrio rojo, manteniendo cierta holgura para que el color rojizo resaltase sobre el oro por efecto de la reflexión de la luz²⁵ (fig.36).

La insistencia en el lustre del púrpura fue constante en la literatura técnica durante toda la Edad Media. Ejemplo de ello son las recetas de los manuscritos en los que, al tratar sobre los diferentes procesos de elaboración para lograr este color, se advierte sobre la conveniencia de mantener el asunto en secreto debido fundamentalmente al brillo extremadamente bello del púrpura. Los artesanos medievales se afanaron en lograr la obtención de un vidrio rojizo que reprodujese la misma coloración y el mismo resplandor de la amatista, una de las gemas más apreciadas en la Edad Media por su contenido de luz, o como la describió San Isidoro de Sevilla, por su pureza (*puritate lucis*).²⁶

Ya nos hemos referido al hecho de que los espectadores medievales basaban sus percepciones más en los materiales que en las tonalidades. Son numerosos los documentos antiguos en los que se observa un interés por definir el púrpura en relación con un sistema de manufactura y no como un término cromático. Esta costumbre se encuentra en los tintoreros medievales que distinguían la calidad de los paños más por el valor de los tintes utilizados que por las tonalidades de las telas. Esta razón puede ser la causa de que el púrpura en el Occidente medieval no llegase nunca a designar una tonalidad concreta, quedando su nombre relacionado con una cierta cualidad de los

²⁴ NIZA, G. de, *Epístola*, 20. Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.43.

²⁵ GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.43.

²⁶ SEVILLA, I. de, *Etimologías...* *op. cit.*, XIX, 28, págs.478-479: "...5. El nombre de "púrpura", entre los latinos, proviene de la pureza (*puritas*) de su color". ("5. Purpura apud Latinos a puritate lucis vocata".) Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.27.

tejidos que podían ser de cualquier color.²⁷ Concretamente, en la España del siglo X por el término púrpura se entendía un tejido de seda. Habría que esperar al siglo XVII para que este vocablo describiese un tono. Una evolución similar se encuentra en el escarlata que los germanos del siglo XI utilizaban para designar un costoso paño de lana.²⁸

La oscuridad también alcanzó un valor positivo en la Edad Media gracias a la influencia del pensamiento del Pseudo-Dionisio Areopagita. Este teólogo consideró a la luz imagen visible de Dios, definiéndole como "Luz brillantísima".²⁹ La oscuridad invisible presente en ella rebasaba la luz visible y se convertía en inalcanzable. Era mediante metáforas incongruentes (*dissimiles similitudines*) como el espíritu alcanzaba lo divino.

El simbolismo negativo permitió afirmar que la luz solar no aumentaba su brillo conforme más cerca se encontraba de la fuente sino al aproximarse a la Tierra. La luz, claridad total donde moraba Dios, se convierte en oscuridad luminosa a nivel puramente físico. Si la luz divina en su esencia se concretaba en el rojo púrpura, la oscuridad luminosa del azul era la analogía perfecta de la presencia divina en nuestro mundo. Es el color de la oscuridad divina que rebasa la luz de naturaleza superior en el momento de la Transfiguración convirtiéndose en luz de naturaleza inferior. La repercusión de este pensamiento en el arte fue clara: los artistas bizantinos eligieron el azul para el primer círculo que suele componer las mandorlas con las que rodeaban el cuerpo de Cristo transfigurado. Generalmente, la secuencia cromática comenzaba con este color (oscuridad central) alrededor de Aquél para terminar con la máxima luz en la zona más alejada del cuerpo luminoso. Nicolás Mesarete describió de la manera siguiente la escena representada en la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla (fig.37):

²⁷ La imprecisión del término púrpura para designar un único tono tenía su origen en la Antigüedad. El púrpura real significó siempre una variedad de colores que incluían las tonalidades rojo rosado, rojo negruzco, violeta y verde. Véase JENSEN, L. B., "Royal Purple...", *art. cit.*, pág.114.

²⁸ GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.80.

²⁹ MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid, 1990, *Nombres de Dios*, cap.4, pág.300); *Nombres de Dios*, cap.7, pág.335.

El espacio aéreo soporta una nube de luz que en su centro contiene a Jesús, más brillante que el Sol, generado como otra luz desde la luz del Padre, que está unida cual nube a la naturaleza humana. Pues está escrito, alrededor de El se extendía la oscuridad y una nube, y la luz produce esta (nube) por medio de la transformación de la naturaleza superior en naturaleza inferior, debido a esta unión que sobrepasa todo entendimiento y es de naturaleza indescriptible...³⁰

En cuanto a las escalas basadas en el valor económico de los pigmentos, ya Plinio se refirió en la Antigüedad a la costumbre de facilitar al pintor determinados materiales que, por su elevado precio, los daba el cliente. Entre ellos nombra el minio, el cinabrio y el rojo púrpura.³¹ El precio de la púrpura es, siglos más tarde, destacado por Canals y Martí, distinguiendo varios tipos: la "púrpura plebeya" (*penè fuscam*), de un color carmesí usada sólo por "los que no eran tan ricos en Roma" y la "púrpura Tyria" que tenía el "color de Púrpura verdadero, hecho con solo el pez llamado Murice, sin mezcla de otras conchas".³²

Pacheco y Palomino, en su división de los colores para el temple, se refirieron de nuevo a la clasificación de Plinio y dividieron los mismos en austeros (de poco valor) y floridos (costosos). De los últimos Palomino diría que los "daba el dueño de la obra a el artifice, reservandose este a su coste los más bajos".³³ La mayoría de los tratadistas españoles mencionan el minio, el bermellón y el carmín frecuentemente, juzgándolos pigmentos bellos y valiosos.

³⁰ Se refiere al Salmo 97, 2; San Marcos 9, 7 y San Lucas 9, 34. Seguimos el texto cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., cap.3, pág.80.

³¹ PLINIO, C., *Historia Natural...*, op. cit., vol.II, lib.XXXV, cap.VI, pág.152: "... Son floridos los que da el señor al que pinta el minio, armenio, cinabaro, chrisocola, índico y purpuriso".

³² CANALS Y MARTÍ, J. P., *Memorias sobre la Púrpura de los Antiguos restaurada en España*, Madrid, 1789, págs.13-14. Véase también págs.41-43 donde se refiere al dato aportado por Plinio sobre quién costaba el gasto de los materiales.

³³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.II, pág.445; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., vol.I, lib.I, cap.VI, pág.140. Véase además cap.VI, & III, pág.206, nota 18: "*Sunt autem colores austeri, aut floridi:::floridi sunt, quos Dominus fingent praestat, Plin. ibi. cap.6 (35.10)*".

Pero no sólo gozaron de tal estima los pigmentos rojos, también son constantes las alusiones a la calidad y belleza de los azules, sobre todo, del ultramar. Su valor aparece indicado en numerosos documentos, ya sean recetarios o contratos de obras.³⁴ Cennini dedicó una extensión mucho mayor a este azul que al resto de los colores y sus palabras de elogio "es un color noble bello, más perfecto que ningún otro color", son clara muestra de la gran estima en la que estaba considerado en su época.³⁵ Su aspecto brillante se complementaba con el bermellón y el oro.

Las propiedades del ultramar natural -una gran pureza e intensidad de color así como su elevado precio- hicieron que fuese utilizado de manera sistemática en los ropajes azules de aquellos personajes más importantes a nivel iconográfico, como Cristo y la Virgen. Precisamente, el valor de la materia prima llevó a los tratadistas a recomendar su uso para casos muy específicos. Un tratado anónimo español del siglo XVII se refiere a él como "carísimo y sólo para mantos de Nuestra Señora."³⁶ Pacheco cuenta cómo le fue encargado al pintor Miguel Coxias copiar una imagen de la Virgen y, no hallando en la zona un azul como el original, se encomendó a Tiziano -entonces en Venecia- la compra del pigmento, costando finalmente el manto de la imagen 30 ducados.³⁷ Con buenos colores "lo más costosamente" que pudiese encargó Juan Gómez de Mora, maestro del rey, a nuestro tratadista una imagen de Nuestra Señora de la Espectación, en la que se concertó que la túnica o saya fuese "rosada, bañada con carmín de Florencia y con lindo naranjado de color oro", así como el

³⁴ Para ejemplos de uno u otro tipo véase MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises...*, op. cit., vol.I, cap.VI, págs.ccx-i-cxlv.

³⁵ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.LXII, pág.105.

³⁶ SANZ, M. M., "Un tratado anónimo y manuscrito del siglo XVII", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 143, (1978), pág.255.

³⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.IV, págs.471-472. Sigue la traducción literal de VAN MANDER, *Le Livre de Peinture*, págs.61-62. Véase además lib.III, cap.IV, pág.472, nota 5: "... Le roi Philippe, trente-sixième comte de Flandre, était fort désireux de la posséder mais, 'en voulant pas priver la ville de Gand, il en commanda une reproduction à Michel Coxcie, peintre malinois qui fit ce travail avec beaucoup de talent. Comme on ne se procure pas chez nous de si beau bleu, Titien envoya de Venise, à la demande du roi, une sorte d'azur que l'on tient pour naturel, qui se trouve dans les montagnes de la Hongrie et qu'il était moins difficile d'obtenir avant que le Turc ne se fût emparé de ces contrées. La faible quantité de cette couleur que l'on employa au manteau de la Vierge coûta trente-deux ducats". En algunos casos, los pigmentos comprados en Venecia no fueron de la calidad esperada. Así se deriva de las quejas manifestadas por Guzmán de Silva al lote comprado con la ayuda de Tiziano "y si las pasadas no fueran tales (muy buenas y muy finas) fue la culpa del Ticiano y de su casa..." Véase MULCAHY, R., "En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez", en *Varia Archivo Español de Arte*, 250, (1990), pág.306.

manto de "excelentísimo azul", costando la imagen dos mil reales.³⁸ Palomino recuerda que el carmín superfino de Italia o Francia, el ultramar y sus cenizas "no se gastan comúnmente, sino en cosas de especial primor".³⁹

Aunque de uso frecuente en las escuelas italianas⁴⁰ no ocurre así en el Norte de Europa donde la azurita asume el papel principal en la representación de las figuras iconográficamente relevantes. Junto a él destaca el tinte escarlata, probablemente el más valioso durante todo el siglo XV y reiteradamente utilizado en los ropajes de la Virgen por los pintores flamencos.

La situación en España era algo diferente. Aunque en el segundo cuarto del siglo XVI muchos pigmentos se encontraban disponibles comercialmente, era frecuente que los considerados más caros y de mejor calidad fuesen adquiridos por los artistas en sus viajes a Florencia, Venecia y Roma. Así se deriva de los libros de cuentas de los proyectos reales para la decoración del Palacio Real en Madrid y del Monasterio de El Escorial.⁴¹ A pesar de ello, la escasez del material, su elevado precio y la dificultad de su correcto uso, obligaron a la búsqueda de sustitutos más económicos y fáciles en la manipulación artística. A este respecto, son interesantes las referencias constantes en los tratados de pintura de los siglos XVI y XVII sobre la falsificación y adulteración del ultramar y de la azurita⁴². El esmalte, de un precio más asequible que

³⁸ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.III, pág.463. Para la compra de pigmentos en Venecia y Florencia puede consultarse el Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el archivo de su Biblioteca, véase además ANDRÉS, G. de, *Inventario de...*, Anejo de Archivo Español de Arte, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972, (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. Imp.44).

³⁹ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., vol.II, lib.V, cap.IV, &1, pág.135.

⁴⁰ En Florencia la confraternidad seglar de los jesuitas del Convento de San Giusto alle Mura estaba especializado en la fabricación de azules. Para la relación que los artistas mantuvieron con la congregación véase BENSI, P., "Gli arnesi dell'arte. I gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del Rinascimento a Firenze", en *Studi di Storia delle Arti*, (1980), págs.33-47.

⁴¹ Véanse Legajo 43. Archivos reales. Sección Administrativa 1564-1576 donde consta la relación de cómo se gastan los colores que se trajeron de Venecia para las obras de su Majestad en 1570; ANDRÉS, G., "Inventario de Documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca", Anejo de *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972. Por ejemplo, el documento de 1579, (39 (VI)).- "Antonio Boto por cuatro cajas de diversos colores que por orden de su Majestad se han traído de Venecia para las pinturas al olio y al fresco... Julio de Junta, florentino, residente en la Corte, por colores que hizo traer de Florencia para las pinturas que se hacen en el monasterio." (Los documentos originales se encuentran en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. P.P. Agustinos).

⁴² El tema lo hemos analizado en el cap.I, concretamente en el apartado 1.2.2.

éstos, gozó de gran estima entre los pintores españoles. Para Palomino su uso debía reducirse a los elementos comunes de la pintura, reservando el ultramar para lo principal.⁴³ Azul fino, azul de Santo Domingo, azul baxo y cenizas azules de Sevilla son términos frecuentemente usados por los tratadistas españoles bien para describir azules químicamente diferentes, o para distinguir varios grados de un mismo pigmento, probablemente azurita. Palomino diferencia claramente las cenizas de ultramaro, a las que define como "un género inferior de ultramarino que llaman tercera suerte", de las cenizas azules que eran utilizadas en todas las técnicas pictóricas.⁴⁴

Los pintores que trabajaban para clientes pertenecientes a los círculos religiosos estaban obligados a respetar de manera escrupulosa el grado de ultramar según la importancia de la figura, reservando siempre el tono más intenso para Cristo y la Virgen y pintando el resto de las figuras que llevasen azul en grados inferiores. Un caso interesante lo constituyen las figuras de la Virgen y San José en el *Tondo Doni* de Miguel Ángel, pintado en 1504 y actualmente expuesto en los Uffizi. Las muestras tomadas de los ropajes de ambos personajes con motivo de la limpieza de la tabla revelaron que mientras el vestido de María había sido realizado con azul ultramar, la túnica de José estaba compuesta por una mezcla de azurita con índigo. A través de esta elección el artista logró diferenciar en grado de importancia a los esposos y mantener la distancia entre las figuras a nivel jerárquico.⁴⁵

En otras ocasiones el pintor ha utilizado un mismo pigmento pero en diferentes grados de pureza para establecer una escala jerárquica entre los personajes del cuadro. Así lo hizo Duccio cuando en su obra *Jesús abre los ojos del hombre ciego renacido*, pintada entre 1308-1311 para la predela de la Maestà, utilizó un brillante azul ultramar

⁴³ *Id.*, vol.I, lib.I, cap.VI & X, págs.149-150.

⁴⁴ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo.II, Índice de términos, pág.561. Véase también PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, págs.485 y 487.

⁴⁵ HALL, M. B., *Color and Technique...*, op. cit., pág.16, nota 48 al cap.I y pág.98, Pl.20 para la reproducción en color de la obra. Sobre el estudio técnico de la pintura puede consultarse BONSANTI, G.; BUZZEGOLI, E., "Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro", en *Gli Uffizi Studi e Ricerche*, 2, (1985). Es interesante destacar que Miguel Ángel fue uno de los muchos pintores italianos que recurrió a los padres jesuitas para conseguir el preciado azul. En 1508 el artista escribió al padre Jachopo: "... avendo io a fare dipingere qua certe cose (...) m'è di bisogno di certa quantità d'azzurri begli (...) Però vedete di mandare qua a'vostri frati quella quantità che voi avete, che siano begli..." El dato lo aporta BENSI, P., "Gli arnesi dell'arte...", art. cit., pág.38.

en el manto de Cristo y un tono azulado mucho más pálido (extraído del mismo pigmento) para las vestiduras de San Pedro y San Juan.⁴⁶

Pero en el Renacimiento también existieron obras que escaparon a las normas. Un ejemplo de ello es la tabla de Sasseta *San Francisco dona su túnica a un pobre hombre* por haber recurrido el pintor al preciado azul ultramar para representar aquella prenda, en un deseo de mostrar al Santo abandonando las riquezas terrenales de nuestro mundo.⁴⁷

Sea como fuere el escarlata, el púrpura, el bermellón, el azul ultramar y, en ocasiones la azurita, fueron considerados colores afines, simbólicamente unidos por su belleza, su excepcionalidad y su alto coste.

VIII.2.1.- Su reflejo en los contratos

El valor que en otras épocas tuvieron ciertos pigmentos hizo que fuesen incluidos entre la lista de bienes dejados por el pintor al morir. Así consta en el inventario de Luis Vélez, realizado en noviembre de 1575, donde aparecen especificadas las cantidades de media onza de carmín de indias y un talegoncito pequeño de azul.⁴⁸ La imposibilidad de continuar la obra iniciada por causa de enfermedad y muerte, llevó al pintor Diego Valentín Díaz a manifestar en su testamento, fechado el 20 de octubre de 1670, lo siguiente:

... yten declaro que de orden de algunos cofrades de la cofradia de nra señora de la piedad tengo començado un lienço grande para su yglesia de el qual no les auia de

⁴⁶ La obra se encuentra actualmente expuesta en la National Gallery de Londres. Para referencias a ella véase HALL, M., *Color and Meaning...*, op. cit., págs.33-35 y pág.30, Pl.8 para su reproducción en color.

⁴⁷ La tabla pertenece a la colección de la National Gallery de Londres. Véase *id.*, pág.16 y pág.17, Pl.4 para su reproducción en color. Cfr. también por GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.129.

⁴⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.38.

lleuar interes ninguno mas que el lienço y colores y por no poderle acauar mando de mi hacienda se le de la color de carmin y azul por ser las mas costosas...⁴⁹

En el inventario hecho el 4 de abril de 1682 en la casa sevillana donde vivió Bartolomé Esteban Murillo se incluyeron "quatro adarmes de Ultramar y vna onza de carmín".⁵⁰

En la práctica artística se estableció una gran atención a los diversos valores de los colores, concretándose en el empleo del oro puro en hojas y en los azules de diferente precio y calidad. El apasionamiento mostrado durante todo el siglo XV hacia el azul llegó a tal grado que se incluyeron en los contratos cláusulas por las que se obligaba al pintor a utilizar dicho color en las vestiduras de alguna figura de su composición. Así consta en el contrato firmado en agosto de 1404, por el que Ramón Montgros, obispo de Vich de una parte, y Luis Borrassà, pintor, de otra, concertaron un retablo para la iglesia de Guardiola dedicado a El Salvador, imponiéndose al artista:

... que en quiascuna istoria farà una ymagen d'azur d'Acre bo e fi, e les altres ymages de bon carmisis e d'altres bones e fines colors, segons que en altres bels retaules es acostumat.⁵¹

La misma condición aparece estipulada, el 26 de noviembre de 1455, entre el reverendo padre B. Abbat de Ripol de una parte, y Jaime Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona, de otra, para las historias del retablo de Santa María en el monasterio de Ripol. En ella el artista se comprometía a hacer en "quiascuna ystoria una imatge vestida de fin atzur d'Alamany e mes fi mester serà".⁵²

⁴⁹ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.63.

⁵⁰ Cfr. ANGULO INÍGUEZ, D., "Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLVIII, (1966), cuaderno II, pág.178. (Inventario: Folio 674 vº.)

⁵¹ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, vol.II, pág.VI, documento III.

⁵² *Id.*, pág.XXI, documento XII.

Frecuentemente, los contratos de ejecución de obras ofrecen una clara diferenciación de los tintes en relación a los grados de devoción que evocan las imágenes de la pintura: *latría*, veneración máxima que corresponde a la Trinidad; *dulía*, reverencia que se debe a los santos, ángeles y padres de la Iglesia; *hiperdulía*, una forma más intensa que la anterior correspondiente sólo a la Virgen. El ojo del espectador de aquellas épocas era capaz de hacer una distinción teológica a través del recorrido por los diversos tonos del cuadro.⁵³ Era común que las contrataciones entre el cliente y el pintor se realizasen bien mediante el previo aporte o pago anticipado del azul y del oro,⁵⁴ o en relación al número de figuras en sus diferentes grados de importancia y de lugar. A este respecto, la policromía constituye un documento que puntualiza el interés que tuvo un tema iconográfico determinado en la comunidad que lo encargó y en los fieles que le dieron culto. En los contratos españoles del Renacimiento y Barroco se constata una mayor preocupación por la riqueza y el brillo de la policromía que hacia los puros valores artísticos de la imagen, siendo esto más claramente apreciable cuanto más bajo era el nivel cultural del ambiente social del cliente y aún del mismo artista. En esa línea se encuentra la simbología de los valores de los metales preciosos y de los colores que, con su jerárquica ordenación de los tonos, traducía en un lenguaje directo y expresivo los valores iconográficos y estéticos.

En las condiciones del contrato suelen aparecer especificados los plazos de pago, el primero de los cuales se hacía antes de comenzar la obra con objeto de adquirir los colores (generalmente ultramar y carmín) y el oro, es decir, los materiales más caros. Gutiérrez de la Peña y Cristóbal de Bustamante firmaron contrato, el 10 de septiembre de 1554, en el que se especificaban los materiales así como quién correría con los gastos de los colores empleados en la ejecución de la obra:

... colores altos y muy subidos de azul y carmin y lo que gutierrez pidiere y todo esto no a de pagar mas del oro de asentarle gutierrez de la peña que los

⁵³ Véase BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, op. cit., págs.109-110; BRUSATIN, M., *Historia de los...*, op. cit., pág.53.

⁵⁴ El control de los pigmentos costosos por el cliente podría indicar el deseo de asegurar la perdurabilidad de la obra.

colores que fueren menester en toda la obra de la dha capilla an de ser a costa de bustamante.⁵⁵

El día 11 de diciembre del mismo año Pedro Pérez de Arango y Francisco Mateo, ambos maestros doradores de retablos, se comprometieron a dorar y encarnar un retablo para Sebastián de Benavente en el que todas las tallas de santos debían ir "coloridas con colores finas... del mas alto prezio que se alle como son zenizas finas de seuilla, carmines de Yndias y colores de Lebante de los mexores que se hallaren".⁵⁶

De igual manera, el 22 de noviembre de 1705 Manuel Martínez de Estrada, dorador y estofador, firmó las condiciones para estofar el retablo de Santiago en Medina del Campo, estipulándose que "los materiales an de ser de los mas finos que ubiere y los azules de los matizes y guarniciones ultramarino".⁵⁷

Además, en las cartas de concierto aparecen diferenciados los tintes en función de los diversos grados de devoción en las imágenes representadas. La relación entre el precio del pigmento y su uso en la pintura con carácter representativo y jerárquico es habitual en los contratos que analizamos. En general, el cliente que encargaba la obra imponía al artista los colores con los que debía representar a los personajes, reservando el uso de los de naturaleza más bella, de mejor calidad y, por tanto, más duraderos, a los considerados más importantes. Puesto que el rojo y el azul son los colores tradicionales de los vestidos de la Virgen, es en este personaje en el que se centran la mayoría de las condiciones estipuladas al respecto.

En ocasiones las cartas de concierto incluyen diversos pigmentos azules, especificando la zona de la obra donde debían ser utilizados en relación a la mayor o menor importancia de la misma. Así ocurre en el contrato que en 1453 firmó

⁵⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.73.

⁵⁶ AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores...*, op. cit., pág.24.

⁵⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.271.

Enguerrand Quarton para pintar *La Coronación de la Virgen* encargada por los monjes cartujos de Villeneuve-Lès-Avignon. Todos los azules de la parte principal de la composición (incluida la figura de la Virgen) debían ser hechos con ultramar mientras que el resto serían realizados con azul fino de Alemania, es decir, azurita⁵⁸ (véanse figs.40 y 346).

Un caso realmente interesante en España lo constituye *La Piedad* de Fernando Gallego, en la que el estudio con reflectografía infrarroja ha puesto al descubierto una inscripción situada en la zona correspondiente al manto de la Virgen donde se lee claramente "Azul".⁵⁹ Probablemente dicho letrero se debe al deseo del cliente y demuestra que el color de las figuras iconográficamente más relevantes no se dejaba al arbitrio del artista (fig.38).

"De rico azul... y de buen carmin de indias" debía vestir la Virgen en la escena del Nacimiento, como consta en las condiciones para el retablo de Santa Isabel que, en forma de escritura, se firmaron el 24 de agosto de 1621.⁶⁰

El 21 de enero de 1640 Francisco Martínez, pintor y dorador, se comprometió a pintar el retablo de Belilla en el que debía "açer la tunicela de un color carmesi muy fino... y el manto de la birgen sea de dar de un açul muy fino". La misma condición se repite en la imagen de la Virgen al pie de la cruz para la que se estipula que la saya sea "de un color carmesi de carmin fino... y el manto... de açul de un açul muy bueno".⁶¹

Entre las condiciones firmadas por Pedro Guillerón y Bernardo de la Cruz, el día 2 de junio de 1671, consta que la historia de Nuestra Señora de la Asunción del

⁵⁸ Cfr. DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Giotto to Dürer...*, op. cit., pág.129.

⁵⁹ CABRERA, J. M^a; GARRIDO, M^a del C., "Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo II, n^o4, (1981), pág.40.

⁶⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...* op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.354.

⁶¹ *Id.*, pág.349.

convento de las Huelgas se estofe "la tunicela con carmin fino de Indias... y el manto... con azul fino de cenizas de Sevilla".⁶²

Si bien los contratos son unánimes en tales normas sería un error considerar que ocurre lo mismo en la práctica. No siempre coincidían los intereses del que encargaba y pagaba la obra con los del artista que ejecutaba el encargo, estando éstos representados por el gremio. Las corporaciones implantaron normas para evitar que los colores más baratos fuesen sustituidos por otros caros. Ejemplo de ello, son los reglamentos vigentes durante el siglo XIV en Florencia, Siena y Perugia, mediante los que se prohibía sustituir la plata por el oro, el latón por la plata, la azurita por el azul ultramar, el índigo o cualquier otro azul vegetal por la azurita y el minio por el bermellón.⁶³ Curiosamente todos estos materiales eran reiteradamente exigidos en los contratos italianos hasta el siglo XVI.⁶⁴ Incluso, cuando no entran en juego los intereses del gremio, otros factores como técnica de ejecución, tamaño de la obra, estatus del artista y del cliente, ubicación geográfica (uso de materiales locales), deben ser tenidos en consideración por determinar, en muchos casos, la selección de los pigmentos y su aplicación en zonas específicas de una pintura.

⁶² *Id.*, II, Pintores, pág.231.

⁶³ BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making...*, *op. cit.*, pág.7. El dato también es cfr. por GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.129.

⁶⁴ Para contratos de pintura italiana pueden consultarse las obras siguientes: GLASSER, H., *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, Garland Publishing, Nueva York-Londres, 1977; BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, *op. cit.*

CUARTA PARTE.- IDENTIFICACIÓN Y SIMBOLISMO

CAPÍTULO IX.- DIOS Y SUS FORMAS. PRINCIPIOS DE UNA REPRESENTACIÓN



IX.- DIOS Y SUS FORMAS. PRINCIPIOS DE UNA REPRESENTACIÓN

Existe una antigua tradición, marcada por los textos bíblicos y continuada por los Padres de la Iglesia, hacia toda figuración de Dios. Los primeros concilios se mantuvieron en esta línea al juzgar su representación no sólo inoportuna sino también peligrosa pues podía inducir a los cristianos ignorantes hacia la idolatría o a cierta confusión por la semejanza del Padre con el Hijo. Además, la inmaterialidad de Dios y su naturaleza simple se consideraron razones suficientes para estimar como un sacrilegio cualquier intento de asimilarle a una sustancia dotada de partes.

Las palabras pronunciadas en las actas del Concilio II de Nicea, estuvieron encaminadas a permitir comprender que la única imagen posible y tolerable de Dios era la de Jesucristo, "imagen de Dios invisible".¹ De igual manera, San Juan Damasceno, en un discurso contra los iconoclastas, declaró la imposibilidad de representar la naturaleza divina. Dios sí podía ser figurado con los rasgos de su Hijo porque a través de Él adoptó forma humana, tomando la figura y el color del cuerpo material para manifestarse ante nuestros ojos. Siendo el Padre y el Hijo uno mismo y, puesto que

¹ *Concilli Nicaeni Secundi* (787), Mansi (13, 207-332D).

quien ve a uno ve al otro, los artistas no cometían ningún error cuando figuraban a Dios con los rasgos de Jesucristo² (figs.39-40).

Junto a este modelo también coexistió el uso de símbolos. André Grabar ha señalado cómo, a partir del siglo VI, los imagineros eligieron el motivo de una mano saliendo del cielo o de una nube, para significar la presencia de Dios³ (fig.41). A menudo, la mano tiene dos dedos extendidos en señal de bendición y de ella salen rayos luminosos que expresan la gracia de Aquél sobre los hombres (fig.42). Para facilitar su correcta atribución los iconógrafos le añadieron un nimbo,⁴ símbolo con el que se le representó hasta el siglo XII. Incluso cuando aparece "retratado", el motivo de la mano persistió hasta aproximadamente el siglo XVII, época en la que triunfa plenamente la figura de Dios con los rasgos de un viejo.

Con el paso del tiempo, el arte adoptaría un nuevo tipo iconográfico inspirándose en las visiones de los profetas que pudieron contemplarle con sus propios ojos, especialmente la visión de Daniel.⁵ Si a esos visionarios proféticos se les concedió la teofanía, la descripción que hicieron de ella permitía la representación pictórica.⁶ Para no entrar en conflicto con el principio según el cual Dios no podía ser

² DAMASCENO, S. J., *Oratio secunda, de Imaginibus, Oeuvres de S. Jean Damasc.*, París, 1712, in-fol. 1v.: "In errore quidem versaremur si vel invisibilis Dei conficeremus imaginem; quoniam id quod incorporeum non est, nec visibile, nec circumscriptum, nec figuratum, pingi omnino non potest... Sed posteaquam Deus, pro ineffabili bonitate sua, assumpta carne, in terris carne visus est et cum hominibus conversatus est; ex quo naturam nostram corpulentamque crassitiem, figuram item et colorem carnis suscepit, nequaquam aberramus cum ejus imaginem exprimimus.- Ex quo Verbum incarnatum est, ejus imaginem pingere licet". "Dei, qui est incorporeus, invisibilis, a materia remotissimus, figurae expers, incircumscribitus et incomprehensibilis, imago nulla fieri potest. Nam quomodo illud quod in aspectum non cadit imago representari?" Cfr. en DIDRON, M., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1843, pág.181, nota 2.

³ GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985, pág.109. Aunque nos ha sido imposible su localización el tema que aquí tratamos ha sido estudiado por KIRIGIN, M., *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, Roma, 1976.

⁴ DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., págs.186-187.

⁵ *Daniel 7, 9*: "Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos, y se sentó un anciano de muchos días, cuyas vestiduras eran blancas como la nieve, y los cabellos de su cabeza como lana blanca". Véase también *San Juan, Apocalipsis 1, 13-14*: "... y vuelto, vi... a uno semejante a un hijo de hombre, vestido de una túnica talar y ceñidos los pechos con un cinturón de oro. Su cabeza y sus cabellos, eran blancos, como la lana blanca, como la nieve; sus ojos como llamas de fuego..."

⁶ SORTE, C., *Osservazioni nella pittura*, (Venecia, 1580), en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, op. cit., vol.I, pág.534: "Ma vediamo un poco se l'uomo gli può dare (a Dio) somiglianza alcuna...se si ritrova nella Scrittura autorità o essemplio che al possa imitare per meno errare... Daniello il vide in forma d'un vecchione; Mosé in forma di fuoco, ch'ardeva e non consumava la rovere, et appresso in color di zaffiro; Ezequiello in forma di fuoco, di splendore e d'elettro".

representado, los artistas tomaron la precaución de explicar inequívocamente que se trataba de una visión momentánea y excepcional. Dos fueron las fórmulas adoptadas: representar al visionario ante su visión o aislar la visión del resto de la composición, a través de un disco o de una aureola de luz (fig.43).

Poco a poco, se abandonaría la antigua fórmula en la que Dios tenía los mismos rasgos que su Hijo, en busca de otra donde las facciones de sus rostros se adecuasen a la distancia conveniente entre uno y otro. Dios es representado como el "anciano de muchos días" de cabellos y barba blancos como la lana. Una fórmula iconográfica que gozó del visto bueno de numerosos teólogos y tratadistas de arte, sobre todo a partir del siglo XVI (figs.44-45). Como explica Gilio, la Iglesia toleró esta imagen por considerarla un medio de instrucción ya que, a través de ella, los ignorantes comprendían que Aquél es el principio y fin de todo lo creado.⁷ En España, es Carducho quien aduce un argumento similar considerando que no había un modo más eficaz y apropiado para significar su eternidad que pintarle como anciano.⁸ De esta manera recomendó Pacheco a los artistas que figurasen al Padre Eterno "no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo".⁹ Ya en el siglo XVIII Interián de Ayala, en su análisis de los errores más frecuentes cometidos en la pintura, dedicó un apartado amplio a la figura de Dios. Recordando los textos bíblicos, en donde para dar a entender que las cosas divinas y espirituales se manifiestan a través de la semejanza que guardan con las corporales, se le atribufan dimensiones y partes propias del cuerpo humano, infiere:

⁷ GILIO DA FABRIANO, G.A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., págs.34-35: "Quanto al dipingere l'immagine di Dio ...Perchè dunque Iddio padre si dipinge come un vecchione, se non si sa che forma abbia?... Perchè come spirito non si può dipingere, non sapendo che forma, che colore, che essere s'abbia... si dipinge come vecchio, chè così tollera la Chiesa per mostrar molti misteri... Si dipinge vecchio, per dimostrare la somma sapienza che è in lui, per esser stato prima che tutte le cose e prima che'l mondo". "... che la Chiesa non solo per nostra istruzione abbia ciò tollerato e tolleri, ma acciò che gli ignoranti, che leggere non sanno, vedendo quelle figure sappino che il nostro grande Iddio ha fatto il tutto..."

⁸ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., pág.348.

⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.565.

... tampoco hay inconveniente, ni se debe tener por tal, el que para ayudar á nuestra flaqueza, y debilidad, y condescender con ella, nos sea permitido pintar al mismo Dios baxo de alguna figura de hombre venerable.¹⁰

De entre todos los cuerpos animados ninguno había más noble que el del hombre. El que le pintasen en figura de viejo, con cabellos y barba blancos, no era sino para demostrar "la gravedad, madurez, y tranquilidad de ánimo, que son las principales dotes del que ha de juzgar", siendo además apropiadas a la antigüedad y eternidad de Dios.¹¹

IX.1.- Los ropajes del Eterno

A la representación digna de su persona no sólo contribuyó la fisonomía y la expresión de su rostro sino también el tipo de vestiduras que portó. Si en sus primeras apariciones viste larga túnica y manto, a partir del siglo XV y por influencia del teatro de los Misterios, es identificado con la autoridad soberana que gobierna el mundo, asumiendo las vestiduras correspondientes a su rango (alba, capa y tiara)¹² (fig.46).

El simbolismo del color fue un recurso más utilizado por los artistas en sus representaciones. Le atribuyeron vestiduras blancas acordes a la visión de Daniel.¹³ Dios es la luz increada, símbolo de la verdad absoluta. Resume en sí mismo la unidad del Todo y como tal es el blanco absoluto, resultante de la suma de todos los colores

¹⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.I, págs.96-97.

¹¹ *Ibidem.*, tomo I, lib.II, cap.II, págs.103-104.

¹² Así lo recomendó PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.563. Para las referencias al teatro medieval véanse MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, Librairie Armand Colin, París, 1931, págs.67-68; CHATELET, A.; RECH, R., *Le Monde Gothique. Automne et Renouveau. (1380-1500)*, L'Univers des Formes, éditions Gallimard, París, 1988, cap.XIII, pág.355.

¹³ Véase nota 5 del presente capítulo.

y sólo sometido a las variaciones que le dan el matiz y el brillo, el llamado a significar el principio y el fin de lo divino y de lo humano¹⁴ (fig.47). Los pintores debían elegir este color por "ser esto una cosa en algun modo consiguiente, y proporcionada á la antigüedad, y eternidad de Dios".¹⁵ Inseparable del concepto de luz, el amarillo-oro será asociado a la divinidad. Símbolo de la revelación del amor y de la sabiduría divina transmitida por medio de la luz, se convierte en otro de los colores tradicionales para representarle¹⁶ (fig.48). Es a través de aquélla como Dios se manifiesta a los hombres.¹⁷ Pero esa luz, representada por el blanco y el amarillo, no existe sin el fuego, cuyo símbolo es el rojo.¹⁸ Dios, principio del cual todo procede y fin último al que todo vuelve, espíritu puro y suma de todos los ideales del bien es definido como caridad (*charitas*). Siguiendo la tradición bíblica que consideraba al rojo un color divino, los pintores le atribuyeron vestiduras rojas como símbolo de su amor hacia la humanidad¹⁹ (fig.49). Ya en la Antigüedad clásica la imagen de un anciano con larga barba, cubierto con túnica roja o blanca, fue estimada la representación de la perfección. Ambos colores, como símbolos de la pureza, del amor y del sacrificio, fueron atribuidos a los dioses. Algunos añadieron a éstos el azul por ser más conforme a las propiedades celestes.²⁰

¹⁴ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.97; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.95; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.17 y 19.

¹⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.III, págs.103-104. Para el simbolismo del blanco en la figura de Dios Padre véase además LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., cap.XIII, pág.2252.

¹⁶ Para el simbolismo del amarillo-oro en las vestiduras de Dios véanse LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2256; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.111-112; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.14 y 31.

¹⁷ La palabra divina se asimiló a la luz en la religión cristiana. Véanse *San Juan* 1, 9: "Era la luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre"; *Daniel* 2, 22: "El revela lo profundo y lo oculto, / conoce lo que está en tinieblas, / y con El mora la luz."/; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.86-87.

¹⁸ Portal explica cómo el simbolismo de los colores admite la existencia de dos primigenios, el rojo y el blanco, siendo el primero símbolo del amor divino y el segundo de la sabiduría. PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.13.

¹⁹ Para el simbolismo del rojo véase GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.101; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.68-69.

²⁰ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., págs.2258-2259: "Il turchino o vogliam dir azurro... si rappresenta Iddio Padre, per esser l'azurro più conforme al celeste di tutti gli altri colori".

Por otra parte, la mayoría de los tratadistas rechazaron el uso de colores cambiantes en las vestiduras de Dios al considerar que suponía un grave error.²¹ Tampoco era conveniente que el pintor eligiese ropas de diversas tonalidades.²² Más adecuado al decoro de la imagen fue el empleo de colores de suave tonalidad.²³ De esta manera recomendó Pacheco a los artistas que le representasen en sus pinturas:

... pintar al Padre Eterno... con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro, y el manto de morado alegre...²⁴

IX.2.- Los contratos

Blanco, amarillo-dorado, rojo y, en casos excepcionales morado, son los colores que una y otra vez aparecen estipulados en las cartas de concierto y contratos. El conocimiento de la normativa sobre el color en la imagen de Dios por parte de los artistas llevó a que no fuese necesario incluir una cláusula al respecto. Tal es el caso de la carta de concierto, con fecha 7 de junio de 1580, en la que Pedro de Herrera y Antón Pérez debían hacer una imagen de Dios Padre "estofado de sus colores como mexor convenga a la dha figura".²⁵

Son más frecuentes los contratos en los que se especifica el color local que el pintor debía utilizar para figurarle. Jaime de Dueñas, Luis de Legassa y Miguel de

²¹ *Id.*, pág.2268. Véase además BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.130.

²² SORTE, C., *Osservazioni nella...*, *op. cit.*, pág.294: "... Ma trasferendo questo ragionamento nell'eterno Padre, ch'è vero el cielo... giudico facciano grandemente errore; pittori chelo dipingono con colori fissi rinforzati di ombre fino al ferro, e molto peggiore errore commettono alcuni altri, che lo vestono de panni di colore..."

²³ *Id.*, pág.295: "...ma debbono usare colori dolci e soavi, e con divino decoro..."

²⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.565.

²⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.136. N° 7018.

Bossa ciudadanos de Zaragoza, de una parte, y Domingo Martínez, pintor de la misma ciudad de la otra, concertaron el 29 de octubre de 1589 las pinturas para la capilla del Sepulcro en San Pablo. En el contrato se especificaba que la imagen de Dios debía tener "sus barvas y su cabello de su color natural de viexo".²⁶ Once años después, el 22 de diciembre de 1600, Bernabe Velázquez de Espinosa se comprometió a utilizar un pigmento blanco para el cabello y las barbas de Aquél, debiendo dar la sensación de que tenía canas. Un tono tostado le permitiría dar a su piel el aspecto correspondiente a la de un viejo.²⁷

Junto con el aspecto físico, es el color del manto el que centra todas las observaciones hechas por el que encargaba la obra. Varias son las fórmulas adoptadas, pudiendo variar del rojo al morado, pasando por el blanco. Antonio de Alfian se comprometió el 29 de abril de 1561 a realizar para la iglesia parroquial de San Jorge en Palos de Moguer, una imagen de Dios Padre en el que debía dar "el manto de colorado sobre oro".²⁸

No faltaron quienes le atribuyeron vestiduras moradas o violetas. Este color, que incluye en su composición el rojo, símbolo del amor, y el azul, símbolo de la verdad, puede significar que el Eterno es un solo Dios con el Verbo y el Espíritu Santo. Blanco, amarillo y morado fueron los colores con los que, el 14 de septiembre de 1601, se comprometió Pedro de Oña con los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco para figurar a Dios Padre en el retablo mayor. Aquél debía pintar "la alba blanca y en ella echa una lauor adamascada tan bien blanca ... y la capa de color morado y encima un vrocado... de color dorado... y en el enves si le ai de oro como auaxo".²⁹

²⁶ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la...*, op. cit., tomo III, pág.40.

²⁷ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.63; se refiere al retablo para Luis de Andino Gamaza, Arcos de la Frontera.

²⁸ *Id.*, tomo IV (Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.106.

²⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

CAPITULO X.- CRISTO. DE LO SIMBÓLICO A LO HUMANO

X.- CRISTO. DE LO SIMBÓLICO A LA HUMANO

La antigua creencia que defendía la imposibilidad de representar en forma material y circunscrita aquéllo que era inmaterial e imposible de circunscribir, llevó a los primeros iconógrafos cristianos a servirse de los símbolos para explicar lo que Jesucristo significaba en la Iglesia. Estas imágenes paleocristianas, donde se aunaban la simplicidad en la expresión y el recurso de una gama cromática limitada, fueron elementos de enseñanza para la masa "ignorante".

Conforme nos adentramos en el siglo IV el uso de los símbolos disminuye dando paso a la representación humana de Cristo, surgiendo desde el principio reacciones en contra. Ya en los primeros Concilios (553 y 681) este tema alcanzó un importante protagonismo promulgándose reglas muy estrictas al respecto.¹ Se dejaba claro que nadie podía representarle porque quien circunscribía su persona concretaba su naturaleza divina, que era de todo punto imposible de circunscribir.² A comienzos del siglo VII el Quinisexto (692) en su canon 82, prohibió el uso de los símbolos (cruz, pez o cordero) y reconoció que la única manera de alcanzar a comprender la naturaleza

¹ GIRAUD, M. F., *Aproximación a los iconos*, ed. Paulinas, Madrid, 1990, pág.32.

² Véanse, entre otros, JUDEA, F. de, *De confusione linguarum*, 27, 134-40; NICÉFORO, *Antirrheticus*, I, *Adv. Constantinum Copr.* (PG 100, 301C). Un argumento que también esgrimieron los primeros escritores cristianos y los críticos bizantinos. GIRAUD, M. F., *Aproximación a...*, *op. cit.*, pág.32.

humana de Cristo era representándole como hombre.³ Con todo, siguieron las advertencias sobre los peligros que tales imágenes podían ocasionar. Las reglas del citado canon vinieron a poner fin a las herejías cristológicas ocurridas durante los primeros siglos del Cristianismo, manteniéndose en la misma línea el Concilio II de Nicea (786-787).⁴ Todos compartían el miedo a contaminar lo divino por medio de la mano humana.⁵ Según la doctrina cristiana de la Encarnación, Cristo es a la vez Dios y hombre. Y, si por su naturaleza divina no puede ser circunscribible, sí puede serlo por su naturaleza humana.

X.1.- Imágenes exactas e imágenes verosímiles. Un rostro para Cristo

Surge entonces el problema de representar dicha humanidad sin alterar ni menoscabar la primera. Si el artista opta por representarle en lugar de simbolizarle, ha de ser del modo más exacto posible. La "exactitud" en el retrato de Cristo implicaba, tal y como ha indicado Freedberg, la figuración exacta (o lo que por ella se entienda) de los rasgos individuales de su fisonomía, mientras que la búsqueda de la "verosimilitud" llevaba implícita el intento de reproducir la realidad total. La primera, se basa en la percepción diferenciada del retrato como un reflejo directo de la realidad;

³ *Conciliū in Trullo* (692), canon LXXXII, MANSI (11, 978-979): "In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito praecursoris monstratur, depingitur, qui ad gratiae figuram assumptus est, verum nobis agnum per legem Christum Deum nostrum praemonstrans. Antiquas ergo figuras & umbras, ut veritatis signa & praeponimus, eam ut legis implementum fu scipientes. Ut ergo quod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno origi ac depingi jubemus: ut per ipsum Dei verbi humiliationis celsitudinem conversationis, ejusque passionis & salutaris mortis deducamur, ejusque quae ex eo facta est mundo redemptionis". El Quinisexto se limitó a confirmar las decisiones tomadas por los sínodos ecuménicos anteriores y tuvo como finalidad completar el quinto y sexto concilio ecuménico, de ahí el nombre con el que se le designa. La representación de Cristo bajo la forma de cordero, tan difundida en Occidente, había sido abandonada en Oriente hacia bastante tiempo. Será a partir de la negativa del papa Sergio a la firma del mismo de donde arranque el alejamiento del arte sagrado entre Oriente y Occidente, quedando este último a merced del subjetivismo del artista o del gusto de cada época. Para comentarios sobre el tema veáanse GIRAUD, M. F., *Aproximación a...*, op. cit., pág.34; FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. (Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta)*, (traducción de Purificación Jiménez y Jerónima G^a Bonafé), ed. Cátedra, Madrid, 1992, pág.244; ALBERIGO, G., *Historia de los Concilios Ecuménicos*, ed. Sígueme, Salamanca, 1993.

⁴ Para la discusión completa de los argumentos leídos en el VII Concilio ecuménico consultar *Conciliū Nicaeni Secundi* (787), MANSI (13, 207-332D).

⁵ FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., págs.84-85. Sobre las críticas surgidas ante las continuas declaraciones sobre la exactitud histórica de las imágenes de Cristo que sobrevivieron desde los orígenes del Cristianismo véase además pág.242.

la segunda, por contra, abarca no sólo la ilusión de la realidad, sino un carácter sustitutivo de la misma.⁶

Uno de los argumentos más esgrimidos por los Santos Padres en su lucha contra el escepticismo protestante fue la pretendida existencia de imágenes de Cristo "no hechas por mano de hombre" y obtenidas por impresión directa del rostro o del cuerpo entero (*ajeiropoietos*), cuyo origen se remontaba a los tiempos apostólicos. Estos "retratos" han sido considerados auténticos y venerados como reliquias. Imágenes de este tipo son el *Mandylion* del rey de Edessa Abgar, el Velo de la Santa Verónica y el Santo Sudario de Turín. Sus diferencias extriaban en que las dos primeras muestran sólo el rostro de Cristo mientras que la última ofrece su cuerpo completo.⁷

A ellas hay que añadir un segundo bloque de imágenes, en este caso "hechas por mano de hombre", las cuales se caracterizan por estar pintadas o esculpidas, ejecutadas bien del natural o de memoria. Los estudiosos del tema incluyen en este grupo el *Santo Volto* atribuido a Nicodemo, el ex-voto de Panéas en Palestina y el retrato pintado de Cristo atribuido a San Lucas.⁸

Una de las primeras leyendas que surgió fue la de *Abgar*. Esta historia, contenida en la *Doctrina de Adelai*, narraba como no pudiendo Hannan plasmar el rostro de Cristo con sus pinceles, el Mesías se enjugó con la tela su rostro dejando impresa la imagen y pudiendo así el pintor llevar el lienzo a Edessa. Siglos más tarde, dicha leyenda llegaría a confundirse con la de la Verónica, convirtiendo a esta mujer en una princesa de Edessa.⁹

⁶ *Id.*, pág.243.

⁷ Para las imágenes de Cristo "no hechas por mano del hombre" puede consultarse la obra de RÉAU, L., *Iconographie de l'art* (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), Presses Universitaires de France, París, 1957, págs.2-22.

⁸ Para las imágenes de Cristo "hechas por mano del hombre" véase *id.*, págs.24-26.

⁹ NICÉFORO, *Antirrheticus III Adv. Constantinum Copr.* (PG 100, 461-462): "Quod si quis etiam legem demonstrati sibi certe opere efficere, validius ad fidem faciendam est, quam verbis praecipere. Jam vero iis, qui pie ad res divinas incumbunt, id dicturi sumus non erit incredibile. Narratur enim Abgarum Edessenorum regem, edita a Christo prodigia admiratum, multo amore sum, ut saltem in imagine eum spectaret, pictorem misisse qui vultum illum divinum pingeret, atque ad se citissime afferret. Cumque scopo suo non esset potitus, propter eximiam vultus venustatem atque splendorem, aiunt Christum faciei suae linteo applicito,

A fines del siglo III Eusebio de Cesarea dejó constancia escrita no sólo de la existencia en Paneas de un grupo escultórico en bronce que representaba a un hombre a cuyos pies aparecía una mujer arrodillada, sino también del fervor que dicha imagen despertaba entre los fieles, afanados en preservar dicho rostro mediante las copias a color.¹⁰

En el siglo siguiente la mujer de la escultura fue conocida con el nombre de Berenice o Verónica, encontrándose la referencia en las *Actas apócrifas de Pilatos*.¹¹ El tiempo daría lugar a una fusión de los relatos, surgiendo una nueva leyenda. Se consideró entonces que el retrato de Cristo era resultado de haber plasmado su rostro sobre un paño llevado por una mujer que se ofreció a limpiarle la sangre y el sudor durante su camino al Calvario.¹² Hacia el siglo XII se extendió la creencia de que el auténtico *sudarium* con el que Cristo se limpió el rostro,¹³ dejando impresas sus facciones, era el de la basílica de San Pedro en Roma. Este objeto fue llamado "Mandalión" (*mandylion*) o "Verónica" (*vera eikon* = imagen verdadera).¹⁴

imaginem propriam deprompsisse, remque optatam ad amatorem regem transmisisse"; DAMASCENO, S. J., *De imaginibus Oratio I* (PG 94, 1262): "Antiquitus tradita narratio ad nos usque pervenit; Abgarum scilicet Edessae regem, auditis quae de Domino ferebantur, divino succensum ardore, legatos misisse, qui cum ad se invisendum invitarent; sin vero abnueret, mandat ut pictoris opera imaginem ejus expriment: quod cum sciret ille cui nihil obscurum est, quique omnia potest, accepto panno, suae faciei admoto, propriam effigiem appinxisse, quae ad haec usque tempora servatur incolumis"; *Epistola ad Theophilum Imperatorem. De sanctis et venerandis imaginibus* (PG 95, 351): "Qui et ipse omnium Salvator et Dominus, cum adhuc in terra ageret, sancti vultus sui expressam in texto lineo effigiem, Augaro cuidam magnae Edessenorum civitatis regulo per Thaddaeum apostolum misit. Divino namque sui vultus abterso sudore, cuncta illius lineamenta in linteo servavit". Para los textos apócrifos que se refieren a esta leyenda véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos Apócrifos*, ed. bilingüe BAC, Madrid, 1993, VI. *Cartas al Señor, I. Correspondencia entre Jesús y Abgar*, págs.656-661.

¹⁰ EUSEBIO, *Historia ecclesiastica*, VII, 18 (PG 20, 121-124). Esta escultura estaba supuestamente basada en una imagen directa (y por ende, impecablemente exacta). Según la tradición habría sido Verónica quien levantó el monumento en agradecimiento a su curación. Sobre esta leyenda véase FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.244 y notas 26-27; SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos...*, op. cit., pág.491 y nota 1.

¹¹ Berenike o Beronike (en griego) es el nombre utilizado en las narraciones apócrifas para designar a la mujer hemorrosa curada de su enfermedad por Jesús. Algunos de los textos apócrifos "*Anaphora*" señalan Paneas como la ciudad donde aquélla vivió. Para la leyenda de la Hemorrosa véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos...*, op. cit., *Apócrifos de la pasión y resurrección, 3. Relación de Pilato ("Anaphora")*, IV, págs.474-475.

¹² Esta sería la leyenda que más alcance tuvo en el arte, sobre todo, a partir de la Edad Media. Sobre la leyenda de la Verónica véase FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.244; SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos...*, op. cit., *Apócrifos de la pasión y resurrección, Muerte de Pilato...*, pág.491, nota 1 y pág.492.

¹³ Algunos sostienen que muchas imágenes de Cristo derivan del Santo Sudario, aunque para Donadeo la tesis es dudosa. DONADEO, M., *Iconos de Cristo y de Santos*, ed., Paulinas, Madrid, 1990, pág.12, nota 2.

¹⁴ A estas leyendas recurrieron, siglos después, eruditos y tratadistas de arte para argumentar sus aseveraciones. Para la leyenda de la Verónica véase RIBADENEIRA, P., *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*, Madrid, 1675, pág.18. Sobre los retratos milagrosos de Cristo, PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.IX, págs.232-233; CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.372-373.

Todos estos hechos, ya fuesen verdaderos o falsos, son un testimonio que prueba cómo Jesucristo fue a menudo representado en el arte. Se considera que el relato "auténtico" de la descripción de sus rasgos fisonómicos es el de Léntulo. Una de sus versiones, redactada en forma de carta, dice:

... Un hombre de estatura medianamente alta, bien parecido y con una expresión venerable en el rostro... tiene el pelo de un color avellana en agraz que le cae liso casi hasta las orejas, pero desde ellas forma rizos algo más oscuros y brillantes que ondean al viento al golpear contra su espalda; lleva el cabello partido en mitad de la cabeza... el semblante apacible y muy calmado, con un rostro sin una arruga o imperfección, que un moderado color (rojo) embellece... leve barba completa del color del cabello, no larga pero un poco puntiaguda en la barbilla... los ojos grises, oblicuos y claros...¹⁵

Los Padres de la Iglesia conocieron el relato y lo utilizaron en sus manifestaciones. Al referirse San Juan Damasceno a Cristo le describió como un hombre de apuesta estatura, ojos expresivos, nariz proporcionada, cabellos rizados, barba negra y tez de color trigueño. Igual que Léntulo, se mostró partidario de la belleza del Hijo de Dios, reprochando con dureza la postura de los maniqueos. El color del cabello y la barba, indeterminado en el documento del primero, fue especificado por Damasceno añadiendo la tonalidad de la piel.¹⁶ A este respecto debemos destacar también las palabras de Santo Tomás que en uno de sus salmos manifestó:

¹⁵ *Codex apocryphus Nov. Testam. ap. Fabricium*, Hamburgo, 1703, 1ª parte., págs.301-302: "...Vir est altae staturae proportionate, et conspectus vultus ejus cum severitate et plenus efficacia, ut spectatores amare eum possint et rursus timere. Pili capitis ejus vinei coloris usque ad fundamentum aurium, sine radiatione, et erecti; et a fundamento aurium usque ad humeros contorti ac lucidi; et ad humeris deorsum pendentes, bifido vertice dispositi in morem Nazaraeorum. Frons planta et pura; facies ejus sine macula, quam rubor quidam temperatus ornat. Aspectus ejus ingenuus et gratus. Nasus et os ejus nullo modo reprehensibilia. Barba ejus multa, et colore pilorum capitis, bifurcata. Oculi ejus coerulei et extreme lucidi. In reprehendendo et objurgando formidabilis; in docendo et exhortando blandae linguae et amabilis. Gratia miranda vultus cum gravitate. Vel semel eum ridentem nemo vidit, sed flentem imo. Protracta statura corporis, manus ejus rectae et erectae, brachia ejus delectabilia. In loquendo ponderans et gravis, et parvus loquela. Pulcherrimus vultu inter homines satus". Para la traducción en castellano véase FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.248, nota 39; para el texto en latín DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., pág.229, nota 1. Una traducción renacentista de un apócrifo griego es aportada por BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, op. cit., pág.78.

¹⁶ DAMASCENO, S. J., *Epistola ad Theophilum Imperatorem. De sanctis et venerandis imaginibus* (PG 95,343-383): "Quocirca dipingi eum curavit, quali forma veteres historici descripsero: praestanti statura, conferis superciliis, venustis oculis, justo naso, crisper caesarie, subcurvum, elegant colore, nigra barba, triticei coloris vultu pro materna similitudine, longis digitis, voce sonora, suavi eloquio, blandissimum, quietum, longanimum, patientem, hisque affines virtutis dotes, circumferentem, quibus in proprietatibus Dei virilis ejus ratio representatur". La descripción de Jesús se puede leer también en DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., pág.230, nota 1; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los grandes temas del arte cristiano en España. I. Nacimiento e infancia de Cristo*, BAC, Madrid, 1948, pág.7, nota 11; ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.165.

No debemos, pues, figurarnos, que Christo tuviese el pelo encendido, ó de color de fuego, ni que él fuese de dicho color, por quanto esto no le hubiera estado bien; pero sí tuvo, y en sumo grado aquella hermosura del cuerpo correspondiente al estado, dignidad, y gracia en el semblante: de suerte que resplandecía en su rostro una cosa como divina...¹⁷

De esta manera los artistas pudieron contar con una representación "auténtica" de las facciones de Jesús que les autorizaba a su plasmación en la pintura. Ahora bien, si algunas de sus imágenes no dejan lugar a la duda (como los casos indicados), las demás debían tratar de alcanzar la mayor verosimilitud posible.

Si consideramos válida la existencia de dichos prototipos no dejará de sorprender la constante preocupación por saber cómo era físicamente el rostro de Cristo. Esta duda acarreó ya en los primeros años de la Iglesia conflictivos debates, observándose dos tendencias en cuanto a la iconografía cristológica se refiere.¹⁸

Los apologistas cristianos no tardaron en darse cuenta del problema que podía representar la idealización de las facciones del Hijo de Dios como semejanza de la obra al prototipo. Por ello, se mostraron contrarios a representarle con unos rasgos que denotasen belleza. Convenía que quién debía cargar con los pecados de todos los hombres tuviese unos rasgos imperfectos. Esta línea de pensamiento fue particularmente seguida por los Padres de la Iglesia africana que, interpretando las palabras pronunciadas por San Pablo en su *carta a los Filipenses*, se alejaron por completo del sentido original y, extremando el pensamiento del Apóstol, aplicaron a la humanidad lo que aquél había entendido sólo para la divinidad.¹⁹ Cristo no era en absoluto un

¹⁷ AQUINO, Sto. T. de, *in expos. Psalm. 44. v.3*. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, III, págs.267-268.

¹⁸ Ya en las primeras generaciones cristianas existían debates entre los que pedían y mostraban retratos de Cristo, y los que iban de buscarlos porque, según argumentaban lo importante no era el aspecto externo de Cristo, sino su misión salvífica.

¹⁹ San Pablo, *Epístola a los Filipenses* 2, 7-9: "... y haciéndose semejante a los hombres; y en la condición de hombre se hizo, hecho obediente hasta la muerte, y muerte de cruz...". Orígenes en su escrito *Contra Celsum*, lib.VI aseguraba: "Constat quidem Iesus Iesu corpus fuisse aspectu deforme". Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los grandes temas del...*, op. cit., pág.7, nota 9; ÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1974, vol.I, págs.147-148, nota 2.

hombre hermoso ni bien parecido, en cumplimiento con las profecías del Antiguo Testamento como la de Isafas:

... tan desfigurado estaba su aspecto/ que no parecía ser de hombre,/... No hay en él parecer, no hay hermosura para que le miremos,/ ni apariencia para que en él nos complazcamos./ Despreciado y abandonado de los hombres,/...²⁰

Una nueva interpretación de este texto les llevó a defender la idea de que Jesús, en el mismo momento de su llegada al mundo, cargó con todas las miserias humanas y, por tanto, asumió todos los males físicos a fin de trasfigurarlos. La creencia extendida de que los males del alma se traducían siempre en la deformidad del cuerpo, determinaba que al ser el Mesías receptáculo de todas las faltas su cuerpo se viese alterado y desfigurado. Para Tertuliano, Jesucristo fue de aspecto desagradable y su cuerpo humano no era presentable, antes bien, todo vulgar, todo ignoble, todo deshonorado.²¹ Cirilo de Alejandría declaró que el Hijo de Dios fue el más feo de los hijos de los hombres.²² Similar pensamiento se encuentra en Justino.²³ Clemente Alejandrino consideró que su belleza no se hallaba en la hermosura de la carne perecedera sino en el alma inmortal.²⁴ Dos fueron las principales razones que

²⁰ Isafas 52, 14 y 53, 2-3.

²¹ TERTULIANO, *Adv. Jud.*, cap. XIV: "Ne aspectu quidem honestus"; *Adv. Marcellan.*, lib. III, cap. XVII: "Si inglorius, si nobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus." Cfr. DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., pág. 251, nota 1. En otro texto del mismo autor *De carnal. Christ.*, cap. IX dice: "Adeo nec humanae honestatis corpus fuit, nedum coelestis claritatis, tacentibus apud nos quoque Prophetis de ignobili adpectu ejus, ipsae passiones, ipsaque contumeliae loquuntur: passiones quidem humanam carnem: contumeliae vero inhonestam. An ausus esset aliquis ungue summo perfringere corpus novum? sputaminibus contaminare faciem nisi erentem?" Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág. 148, nota 2. Véase además INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib. III, cap. VIII, pág. 262.

²² ALEJANDRÍA, C. de, "Filius enim in specie apparuit admodum deformi". Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág. 148; de *Nudatione Noe*, I, lib. II, pág. 43. Cfr. DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., pág. 251, nota 2.

²³ JUSTINO, *Dialogus cum Tryphone*, 14, 36, 85, 88. Cfr. FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág. 249, nota 42.

²⁴ ALEJANDRINO, C., *Paedag.* I, lib. III, cap. I: "El Espíritu Santo afirma por Isafas, que el Señor fué de aspecto feo. Le vimos, no tenía decoro, ni hermosura; antes su figura era vil, y despreciable á los ojos de los hombres. ¿Quién hay que sea mas hermoso, que el Señor? Pero no manifestó la hermosura de la carne, que es la que vemos, sino la verdadera hermosura del alma, y la del cuerpo: la del alma, llenándola de bienes; y la del cuerpo, dándole una gloria inmortal". Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib. III, cap. VIII, págs. 262-263. Véase además la interpretación del mismo texto por Menéndez Pelayo: "No era hermoso en la fantástica hermosura de la carne, sino con la verdadera belleza del cuerpo, que es la caridad, con la verdadera belleza del cuerpo que es la inmortalidad". En su obra *Stromata*, Lib. VI, cap. XVII repite la misma idea y explica que fue el propio Cristo quien no quiso que la belleza de su aspecto exterior nos mantuviese atentos a lo visible y fugitivo, olvidando lo absoluto y eterno. Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág. 147, nota 2; Cfr. también en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del...*, op. cit.,

argumentó. Por una parte, con la supresión de lo bello se evitaba que los fieles "ignorantes" se dejaran llevar por la mera contemplación estética, menoscabando el valor de las palabras; por otra, se alejaba la imagen de Cristo de la sensualidad pagana presente en las imágenes grecorromanas de los dioses clásicos. Una opinión que persistió en San Agustín, influido por los apologistas africanos.²⁵

Contrarios al pensamiento expuesto, los Padres de la Iglesia latina declararon que Jesús había sido el más bello de los hijos del hombre. Incluso sobre la Tierra era el Hijo de Dios. Siendo la belleza divina infinita, los males que su Hijo debía erradicar del mundo no podían en modo alguno deformar lo perfecto de su cuerpo. Para ellos, la belleza plena era compatible con la majestad divina.²⁶ Así pensó San Juan Crisóstomo, quien interpretando de nuevo el texto de Isaias, diría:

... Porque, así como era admirable en obrar milagros, así dicen que fué de aspecto muy agraciado: y dando á entender esto mismo, habia anunciado mucho antes el profeta que sería el Señor de hermoso semblante, mas que los hijos de los hombres. Porque, lo que dice Isaias: No tenia belleza, ni hermosura, esto lo dixo, ó porque miró á la gloria inefable de su Divinidad, ó porque atendió á la espantosa deformidad de su Pasion, en la que pusieron á su cuerpo de un color cárdeno, y amoratado; ó finalmente, porque quiso significar, que usaría el Señor de un vestido, y modo de vivir sin ninguna ostentación.²⁷

pág.7, notas preliminares; FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.249, nota 43.

²⁵ SAN AGUSTÍN, in *Psal.* 44: "*Ut homo non habebat speciem neque decorem, sed speciosus forma ex eo quod est prae filiis hominum.*"; in *Psal.* 118: "*Non carne, sed virtute formosus*"; in *Psal.* 127: "*Ergo persequentibus foedus apparuit. Et nisi eum foedum putaret, non insillirent, non flagellis caederent, non sputis inhonestarent. Non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur*". Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág.148, nota 2.

²⁶ Siglos más tarde las visiones místicas destacarían la belleza de Cristo. Véase SUECIA, B. de, *Celestiales Revelaciones*, Madrid, 1901, Revelación LII, pág.250: "... Sus cabellos, cejas y barba eran de un castaño dorado... las mejillas... su color era blanco con mezcla de sonrosado claro... y en todo su cuerpo no había mancha ni fealdad alguna..."

²⁷ CRISÓSTOMO, S. J., *ad cap.8. Matth.hom.28. ex edit.* Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.VIII, pág.265. Cfr. también en MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas...*, op. cit., pág.149, nota 2.

La misma sentencia la encontramos en Teodoreto:

Admiran, y la hermosura de su cuerpo, que la llaman estola: Porque en quanto hombre, es de hermoso semblante, mas que los hijos de los hombres: porque en quanto Dios, es tan hermoso, que por ser incomprensible su hermosura, con ninguna semejanza se puede bastantemente explicar.²⁸

Los artistas cristianos no ignoraron estas divergencias y, al igual que aquéllos, se dividieron mostrándose unos partidarios de la fealdad y otros de la belleza. Pero no todas las imágenes de Cristo muestran una preferencia clara hacia una u otra posición. En algunos de sus retratos el pintor le concibió como un hombre normal, adecuando sus rasgos fisonómicos a la edad y a la escena. A veces, las exigencias de acomodación afectan también a la belleza o fealdad de su cuerpo. Aquél puede mostrar su "buen hacer", el ingenio, la virtud y la fuerza de la belleza del cuerpo siempre que Jesús aparezca en las escenas de su vida correspondientes al Nacimiento, la Circuncisión, la Adoración y el Bautismo. En todos los pasos de la Pasión deberá mostrar un cuerpo deformado por el dolor mientras que en la Transfiguración, la Resurrección y en sus diferentes Apariciones, se mostrará glorioso y divino.²⁹ Por otro lado, no siempre la fealdad de Cristo es fisiológica ni resulta de la prudente distinción del pintor. En muchos casos, proviene de su propia incapacidad para representar el cuerpo humano y, por tanto, es más un defecto técnico en la ejecución de la figura que una intención doctrinal.

De todas las partes de su cuerpo, fue en el rostro donde se centraron los esfuerzos de los primeros iconógrafos, desarrollándose dos tipos característicos derivados de diferentes focos que, con sus tradiciones y rasgos propios, determinaron el modelo a seguir. De la interpretación "luminosa y ausente de dolor" del Evangelio

²⁸ TEODORETO, in *Cantic.* tomo I, pág.319. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.VIII, págs.265-266.

²⁹ GILIO DA FABRIANO, G.A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.40: "Se vuol mostrare la delicatezza del corpo, abbiamo il misterio de la Natività, de la Circoncisione, de l'Adorazione de'Magi, da farlo fanciulletto teltante bello e vago... Ne la Flagellazione, Dimostrazione al popolo, Crocifissione, Deposizione de la croce e Sepultura, da mostrarlo sanguinoso, brutto, difformato, afflito, consumato e morto. Per mostrarlo glorioso e divino e grande abbiamo la Trasfigurazione, la Resurrezzione, le tante apparizioni che fece agli Apostoli... l'Ascensione et ultimamente il venire a giudicare i vivi e i morti il giorno del giudizio".

realizada por los griegos de Oriente, nació el Cristo imberbe de cabellos cortos y facciones juveniles. Sirios y palestinos pondrían el acento en la verdad de la historia, desarrollando un Cristo de tipo racial, caracterizado por largos cabellos, barba negra y expresión severa.³⁰ Ya eligiesen uno u otro tipo, los artistas cristianos tenían en sus manos la posibilidad de expresar mediante ambos la idea de eternidad. Si su rostro juvenil permitía al iconógrafo simbolizar la impotencia del tiempo en su actuación sobre el Logos, el recurso del color blanco en la cabellera y barba constituía, como bien ha indicado Grabar, un símbolo invertido de eternidad al indicar la paralización del tiempo.³¹

Si en un principio Oriente y Occidente se mostraron unánimes en la representación de las facciones de Cristo, poco a poco, los artistas occidentales empezaron a fusionar ambas fórmulas. Oriente permaneció fiel al tipo barbado, de aspecto digno y majestuosa belleza, caracterizado siempre por un rostro expresivo fuertemente oval, de frente ancha, nariz delgada, grandes ojos almendrados, largos cabellos oscuros y barba frecuentemente partida. A fines del siglo XII y en adelante, las diferentes imágenes de Cristo en el arte occidental se resumieron en una tipología más cercana al retrato de un hombre mostrándose en las distintas etapas de su vida, dejando a un lado el afán de Oriente en expresar en una misma imagen la inefable realidad divina y humana del Hijo de Dios.³²

³⁰ Tesis sostenida por SEBASTIAN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, Salamanca, 1984, pág.92. Por otra parte, M. Sauer considera que este modelo tiene su origen en la Roma antigua, donde la barba era un signo de distinción social. El mismo origen le atribuye Grabar haciendo derivar el Cristo barbado de los antiguos dioses paganos del mundo griego y romano. Cfr. GRABAR, A., *Las vías de la...*, op. cit., pág.114. Para Gilles la primera imagen de Cristo barbado apareció en el siglo IV, véase GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.168.

³¹ GRABAR, A., *Las vías de la...*, op. cit., págs.113-114.

³² Algunos autores han señalado que ambos tipos, el Cristo barbado y el imberbe coexistieron desde su origen tanto en Oriente como en Occidente, véase BREHIER, L., *L'art chrétien. (Son développement iconographique, des origines a nos jours)*, París, 1928, págs.72-73 y DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., págs.233-234 y 246. Por otra parte, existen opiniones que asocian el recurso de la barba con el pensamiento de los Padres de la Iglesia que abogaban por la fealdad de Cristo. Véase DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., págs.251-252 y el estudio de RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El rostro de Cristo en el arte español*, ed. Urbión, Madrid, 1978.

X.2.- Tipología y color en las vestiduras

Conocedores de la capacidad del color en los vestidos como signo distintivo de la persona, los Padres de la Iglesia se refieren a ello. Dos posturas, marcadamente opuestas, se pueden seguir ya desde los primeros siglos en lo referente al empleo de aquél en la figura de Cristo:

- la de aquéllos que dan preminencia a la jerarquía del personaje. Los tejidos de lino y los tintes más caros serán elegidos por su connotación de valor para representar pictóricamente sus vestiduras.
- los que exaltan la humildad y pobreza propios del Hijo de Dios. En este caso, se rechaza el empleo de colores vivos por considerarlos indecorosos y faltos a la verdad histórica.

La importancia dada al uso de los colores propios y convenientes en la representación pictórica de este personaje fue tomada en cuenta por Gregorio de Nisa que, parangonando las dos realezas (la humana del Emperador en la Tierra y la divina de Dios), defendió el uso de la púrpura por ser expresión de la virtud divina y signo de dignidad real.³³ Por ello, los pintores cristianos, instruidos en el valor simbólico de los colores, le atribuyeron a Cristo Pantocrátor la púrpura como *Basileus*. Esta túnica, a menudo, aparece combinada con un manto de tonalidad azulada, signo de la humanidad que asumió en su Encarnación.³⁴

³³ NISA, G. de, *De Hominis Opificio*, (PG 44, 135-136): "Quemadmodum enim more humano, qui principum imagines flunt, nativa formae indicia effingunt atque etiam purpurae amictu regiam dignitatem exprimunt... Atque haec imago non purpura est oxornata, neque sceptro et regia fascia praestantissimam dignitatem suam ut ostentaret necesse habebat, quando ne ipsam quidem exemplum, ad quod est conformata, rebus in huiusmodi consistit, sed pro purpura virtute amicta est, quo cultu nihil magis esse regium potest: pro sceptro, immortali beatitudine suffulta: pro regia fascia, iustitiae corona exornata. Denique de omnibus quae majestati regiae conveniunt, apparet, unam hanc imaginem, pulchritudinem principis exemplaris accurate referre". El texto también se encuentra en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.178.

³⁴ DONADEO, M., *Iconos de...*, op. cit., pág.54 y GASOL I LLORENS, A. M^a, *El icono: rostro humano de Dios*, Lleida, 1993, págs.99-103. En esa época eran de uso corriente los manuales de iconografía en los que el color estaba perfectamente normalizado. Un ejemplo lo constituye FOURNA, D. da, *Ermeneutica della pittura*, Nápoles, 1971, págs.115-150.

Occidente no fue ajeno a este simbolismo. Cristo vestirá túnica roja y manto azul siempre que la escena representada haga referencia a los años de predicación de la palabra o al tiempo en que vivió en la Tierra, porque ambos serán los más convenientes para el prototipo de la humanidad. El amor de Dios hacia los hombres, personificado en Jesucristo, es expresado mediante el color rojo. Por ser además verdad en esencia, símbolo del Cordero Místico, los pintores le representaron con un vestido azul, pues como ya hemos indicado, Cristo inició a los hombres en las verdades de la vida eterna.³⁵

Contrario a esta costumbre se mostró Clemente Alejandrino al considerar que el fin del vestido era cubrir el cuerpo y no la deleitación de la vista a través de las diversas tonalidades de las tinturas de los tejidos.³⁶ Este pensamiento defensor de la humildad en el vestir no debió tener un gran efecto entre los artistas que, una y otra vez, siguieron atribuyéndole vestiduras de gran riqueza cromática. Una costumbre que terminaría gozando de la aprobación de la Iglesia al ver en ello un medio de adoctrinamiento. Haría falta el transcurrir de los siglos para que resurgiese una corriente tan decorosa y lejana a las propias necesidades del arte. Nos referimos al ya citado Interián de Ayala que, en su deseo de frenar las constantes licitudes y errores que cometían los pintores, llegó a calificar tales imágenes de falsas y ridículas. Sus argumentaciones se basaron en una remota tradición histórica, según la cual el pueblo judío usó en sus costumbres del vestir dos colores, a saber, el blanco y el pardo u oscuro. Un antiguo hábito social permitía a los hombres diferenciarse en su rango y posición mediante el color de sus ropajes. Sólo los pertenecientes a la nobleza o poseedores de grandes riquezas podían vestir ropas blancas, conformándose la plebe

³⁵ FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emece editores, Buenos Aires, 1956, pág.218; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.103, 108 y 126; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.31; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.73.

³⁶ ALEJANDRINO, C., *Paedagog.*, lib.2, cap.10. ex vers. *Genitan. Hervetii*. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.IX, pág.277.

con aquellos vestidos cuya única tonalidad era la propia del tejido.³⁷ Con el decaimiento de la República romana, las togas blancas cayeron en el olvido impuesto por la nueva moda en el vestir, predominando el empleo de lana sin teñir. Esta novedad fue acogida con agrado por el populacho.³⁸ Hebreos y judíos heredaron del pueblo romano la costumbre de llevar vestidos blancos. Pero, puesto que Cristo era "exemplo, y dechado de modestia, y de gravedad", este color le era impropio y nuestro teólogo rechazó de pleno que lo hubiese usado en sus ropas.³⁹ Se alejan pues de la verdad "los que pintan regularmente de color de grana, la túnica exterior de Christo Señor nuestro, y de color de violeta, ó cerúleo, su capa superior".⁴⁰

Al igual que el color, la calidad del tejido también tuvo un valor connotativo. Son numerosos los textos en los que se hace referencia al tipo de telas que Cristo utilizó en sus vestiduras. Para los que defendían su humildad, no usó "vestidos delicados, preciosos, y exquisitos, sino solamente comunes, y decentes, aunque tiraban mas á austeros, y á los que usaban la gente vulgar".⁴¹ En tales afirmaciones prima la defensa a ultranza del decoro. Es esta razón la que le lleva a rechazar la hipótesis de que usase vestidos excesivamente pobres, porque:

... si Christo hubiera usado de vestido penitente, muy áspero, y en todo vil, y despreciable, hubiera dado no poca ocasion á los envidiosos, y

³⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., lib.I, cap.IX, págs.72-73 y 75. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor Cristiano ristretto dell'opera di Fra Giovanni Interian de Ayala*, editore Domenico Taddei, Ferrara, 1854, lib.I, cap.IX, pág.52, & 5: "... Tornando alle vesti, l'Ayala vorrebbe persuadere, che il colore in uso esser dovea il bianco, frequentissimo fra i romani, e forse tolto dagli Orientali, specialmente quando fioriva la Repubblica: sottando con differenza che bianca e candissima ed ornata fosse la tunica dei ricchi, meno candida e meno pulita quella del volgo..."

³⁸ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., págs.74-75. Véase también CITADELLA; L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., pág.52, & 6: "Col cadere della Repubblica i Romani cominciarono a porre in disuso la bianca toga, vestendo mantelli e tuniche, e sottilissime vesti di color fosco, e grigio, specialmente nel volgo..."

³⁹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., pág.76. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., págs.52-53, & 7: "E riterrebbe quindi probabile che anche il Salvatore, che in ogni cosa fu esempio di gravità, e di modestia, usasse di vestimenta di color naturale del tessuto, e non intinto di alcun altro".

⁴⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., lib.III, cap.IX, pág.277.

⁴¹ *Id.*, pág.275. Véase también pág.279.

calumniadores, de exàgerar, y acriminar esto mismo, y de motejarle por la disonancia que habria entre su comer, y su vestir...⁴²

X.3.- Adecuación del color a la historia

El color de las ropas de Jesucristo y su simbolismo va variando en función de los diferentes momentos de su vida, adaptándose al drama sagrado.

X.3.1.- Nacimiento e infancia

Parcos en palabras se muestran los evangelios "canónicos" al tratar sobre la infancia de Jesús. Tan solo San Mateo y San Lucas dedicaron algunas líneas a esa parte de su vida. La escasez de datos no colmó la imaginación de los fieles y, muy pronto, la historia comenzó a adornarse con pormenores que completaban el vacío dejado por aquéllos. En esos relatos prima la fantasía en detrimento de la verdad histórica, precisamente la que en muchos casos se buscaba justificar debido a las dudas surgidas hacia algunos puntos de doctrina importante. Si bien el origen de los apócrifos se debe buscar en la tradición oral de un pueblo que mostraba una gran sensibilidad hacia el misterio y la leyenda, no debemos olvidar que la Iglesia recurrió a su uso como panfleto herético. Con ello, se perseguía defender el honor de María y satisfacer la gran curiosidad de un pueblo ávido en conocer detalles sobre la vida de Jesús.

Entre los apócrifos que gozaron de mayor difusión se encuentran el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo*. El primero, atribuido a Santiago el Menor, es considerado el más antiguo y ejerció una enorme influencia no

⁴² *Id.*, pág.275.

sólo en el arte sino también en la doctrina teológica de la propia Iglesia, terminando ésta por aceptar los hechos narrados en el documento. En cuanto al segundo, fue escrito hacia mediados del siglo VI y siguiendo una tradición iniciada por San Jerónimo, se atribuye su autoría a San Mateo. Otros apócrifos de menor importancia deben ser tenidos en consideración por haber incluido, entre sus líneas, algunos pasajes referentes al Nacimiento de Jesús. Destacan el *Liber de Infantia Salvatoris*, refundición carolingia de los dos anteriores fechada hacia el siglo IX, el *Evangelio del Pseudo Tomás*, cuya redacción original puede remontarse al siglo II, el *Evangelio Árabe de la Infancia* y el *Evangelio Armenio de la Infancia*, ambos de origen oriental.⁴³

Las descripciones contenidas en dichos textos, muy detalladas en su conjunto, sirvieron de base a unas normas que fueron respetadas con cierta regularidad, fijando el modelo de la Natividad en el arte. Dejando a un lado el estudio de los diversos elementos que entran a formar parte de la puesta en escena, pasamos a analizar las variantes iconográficas del personaje que nos ocupa, esto es, de Jesús Niño.

El arte de los primeros siglos concibió el Nacimiento de una manera particular mostrándonos al Niño, desde el primer instante de su vida, bajo el aspecto de víctima, recostado en un altar y ocupando siempre el centro de la composición. Esta disposición del cuerpo de Jesús tendido sobre un sillar recuerda la piedra angular de la profecía de Isaías.⁴⁴ Sin embargo, Francisco Bacaicoa ha considerado que los artistas recurrieron como fuente de inspiración a las celebraciones litúrgicas, donde hay un día de Adviento en que se engarzan los conceptos de Piedra Angular y de Navidad.⁴⁵ Silva Maroto va más allá al considerar que con el color rojo del paño y en otros casos con el lienzo blanco, el artista recordaba al espectador la forma en que eran depositados los

⁴³ SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., Para los textos referidos véanse págs. 121-170; 173-236; 360-361; 279-303-332; 353-366, respectivamente.

⁴⁴ Isaías 28, 16: "... He aquí que he puesto en Sión por fundamento una piedra; / piedra probada, / piedra angular, de precio, firmemente asentada; el que en ella se apoye no titubeará".

⁴⁵ Véase BACAICOA, F., "El simbolismo del sillar en Paredes de Nava", en *Archivo Español de Arte*, XXII, (1949), págs. 260-

sacrificios en el altar, adquiriendo con ello la escena un carácter sacramental⁴⁶ (fig.50). Poco a poco, el sillar donde antaño aparecía recostado es sustituido por un pesebre que, con el tiempo, acabaría invadiendo este tipo de composiciones.

La dimensión humana del Niño va acaparando la sensibilidad e interés de los artistas que, a través de sus pinturas, lograron despertar la piedad de los fieles. Con la aparición en 1370 del famoso libro de las *Revelaciones* de Santa Brígida, la escena adquirió un nuevo carácter. La mística cuenta cómo le fue dado a conocer el relato del Nacimiento de Jesús directamente por la propia Virgen. Esta visión influyó de manera determinante en el arte.⁴⁷ Con frecuencia, los pintores nos muestran al Niño desnudo en el pesebre o sobre el manto de su Madre, rodeado su cuerpo de un halo luminoso que acapara todas las miradas (figs.51-52). En los apócrifos *Liber de Infantia Salvatoris* y en el *Evangelio Árabe de la Infancia*, Jesús era comparado con el Sol, fuente de luz y de vida.⁴⁸ La oscuridad de la noche o la luz del amanecer, según las diversas versiones posteriores, en la que tuvo lugar su nacimiento están cargadas de simbolismo. Si la falta de luz era conveniente para resaltar la llegada del Mesías como vencedor de las tinieblas, el amanecer servía para establecer un paralelismo entre el comienzo de un nuevo día y la llegada de una vida. La visión de la Santa pasó a ser fuente de inspiración para los artistas. En ella, cuenta cómo del cuerpo de Jesús, nada más nacer, salía una luz inefable que anulaba cualquier otra luz. Sin duda, se trataba de explicar la preeminencia de la luz divina sobre la luz natural:

⁴⁶ SILVA MAROTO, M^a P., "La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (1989), tomo II, núm.4, pág.138. Desde el siglo XII la liturgia y los escritos de los teólogos se esfuerzan en probar que los dos sucesos de vida de Cristo, nacimiento y muerte, confluyen en uno solo.

⁴⁷ Louis Réau rechaza que este motivo derive del arte italiano y más aún que sea una invención de Corregio. El autor indica que ya el arte bizantino conocía el tema del Niño-luminoso si bien fue la obra de Santa Brígida la que determinó su introducción en el arte de Occidente. RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit. (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), págs.226-227.

⁴⁸ SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., *Liber de infantia Salvatoris*, pág.258: "... eo quod lux magna resplendebat in ea, quae non defecit neque in die neque per noctem..." ("... ante la gran luz que allí resplandecía y que no desapareció ni de día ni de noche..."); *Evangelio árabe de la Infancia*, pág.304: "... estaba iluminado el recinto con una luz más hermosa que el resplandor de lámparas y antorchas, y más refulgente que la luz del sol". Menos explícito se muestra el *Evangelio armenio de la Infancia*, pág.355: "... aparecía una luz centelleante que había venido a posarse en el pesebre del establo..." Sobre el análisis de este tema véase el estudio de SILVA MAROTO, M^a P., "La iconografía como...", art. cit., págs.137-138.

... dió á luz á su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz.⁴⁹

Con el tiempo otra fórmula en la que el vestido adquiere preeminencia irá eclipsando el empleo de la luz y del cuerpo desnudo del Niño. El texto del *Evangelio de San Lucas*⁵⁰ y las palabras de algunos Santos Padres aportaron el nuevo modelo. Estos últimos fueron unánimes en la descripción de los paños que cubrieron a Jesús en su llegada a este mundo. Unos pobres pañales, en lugar de un vestido de púrpura y unos harapos, en vez de finísimo lino, serían la señal indicadora del nacimiento del Hijo de Dios. El rechazo del color púrpura y de las telas de lino se debe a que ambos fueron considerados indecorosos y poco apropiados a la modestia del personaje.⁵¹ De nuevo, el arte se dejó empapar de las visiones místicas y, como en el caso anterior, fue la obra de Santa Brígida la que tuvo una mayor influencia:

... y comenzó á envolverlo cuidadosamente, primero en los paños de lino, y después en los de lana, y sujetando el cuerpecito, piernas y brazos con la faja, que por cuatro partes estaba cosida en el paño de lana que quedaba encima.⁵²

Frecuentemente, la pintura barroca nos muestra al Niño enfajado en unos paños (fig.53). Lope de Vega lo describió en los siguientes versos dedicados al Nacimiento y Adoración de los Pastores:

Estaba el glorioso Infante desnudo en la tierra, tan hermoso, limpio y blanco como los copos de la nieve.../ Comenzóle a envolverle (María) con alegre diligencia, primero en los dos paños de hilo, después en los dos de lana; y con

⁴⁹ SUECIA, Sta. B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación XII, pág.449

⁵⁰ *San Lucas* 2, 7: "... y le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre..."

⁵¹ Para las referencias a los textos patrísticos véanse INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.I, pág.183; CAMINERO, F., *Los Santos Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos griegos y latinos*, Madrid, 1878, pág.49.

⁵² SUECIA, Sta. B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación XII, pág.450.

una faja le ligó dulcemente el pequeñito cuerpo, cogiéndole con ella los brazos, poderosos a redimir el mundo; atóle también la soberana cabeza por más abrigo...⁵³

Tanto el modelo del cuerpo desnudo irradiando luz como el del Niño vestido se alternan en el arte gozando del visto bueno de los eruditos. Sin embargo, la primacía que llegó a adquirir el decoro a partir de Trento modificó la situación y llevó a algunos tratadistas a calificar el primer tipo como un "error intolerable". De este sentir fue Pacheco al considerar con poca autoridad las argumentaciones alegadas por aquéllos que veían en el desnudo un medio para expresar ora la pobreza, ora la belleza de Jesús. Defensor acérrimo de la verdad histórica el tratadista recomienda al pintor que siempre "es más seguro baxar la cabeza y conformar la pintura con la Escritura",⁵⁴

A partir del siglo XVI y frecuentemente a lo largo del siglo XVII, los escritos místicos completaron la ya prolífera fuente de inspiración de los artistas. El enorme interés que suscitaban entre los fieles las escenas de la Infancia y de la Pasión de Cristo, motivó la aparición en el arte de nuevos tipos iconográficos. Surgen entonces las imágenes del Niño Jesús con los instrumentos de su Pasión. El tema se viene a sumar al ya difundido en el arte de la Virgen Niña que, ocupada en la costura se detiene ante la visión de los sufrimientos de la Pasión de su Hijo, encontrando su interpretación en el Niño que se hiere con la corona de espinas. Con la herida el pintor lograba dos objetivos claros: por un lado, conmover al fiel que contemplase su imagen y, por otro, recordarle los hechos venideros. Para ello, el recurso cromático era fundamental. Es interesante comprobar la importancia que este elemento puede adquirir en las diversas versiones del tema realizadas por un mismo artista, sin duda, para adaptarse mejor al sentimiento imperante en cada momento. Así podemos verlo en *La casa de Nazareth* del Museo de Cleveland y *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth* de una colección particular, ambos pintados por

⁵³ VEGA, L. de, *Los pastores de Belén*, (1ª ed. 1612), ed. "Obras sueltas", Madrid, 1788, tomo 16, pág.239. Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del...*, op. cit., pág.24.

⁵⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, pág.607.

Zurbarán. Éste, substituyó el tradicional azul grisáceo de la túnica de Jesús por una tonalidad malva mucho más adecuada para evocar en el espectador el sufrimiento y la penitencia⁵⁵ (figs.54-55).

No faltan pinturas en las que Cristo-Niño se abraza a la cruz portada por los ángeles como símbolo de su suplicio (fig.56). En otras composiciones es figurado como vencedor de la muerte. Inspirándose en las imágenes helenísticas del Eros-Thanatos o del pequeño genio de las *vanitas*, los artistas del siglo XVI y aún más del siglo siguiente, le representaron con el cuerpo recostado en la cruz, apoyando la cabeza sobre una calavera, en recuerdo de la frase *nascentes morimur, finisque ab origine pendent*⁵⁶ (fig.57). Un mismo sentimiento brota de las imágenes en las que Jesús aparecía portando aquel atributo o simplemente, contemplándolo⁵⁷ (fig.58).

La tipología de Jesús Niño como Buen Pastor y sus imágenes en el taller de Nazaret si bien son importantes en cuanto a la iconografía no aportan nada nuevo en lo referente al simbolismo del color.

Destacar, por último, las imágenes en las que aparece junto a su Madre vestido con una túnica verde o aquéllas otras en las que el artista eligió este color para el envés de su manto. Símbolo de la vida en su estado permanente, el pintor pudo recurrir a ese color para figurar la iniciación espiritual del Hijo de Dios⁵⁸ (figs.59-60).

⁵⁵ El tema ha sido ampliamente analizado en la obra de Zurbarán por LÓPEZ DE ESTRADA, F., "Pintura y Literatura: una consideración estética entorno de la Santa Cena de Nazaret de Zurbarán", en *Archivo Español de Arte*, XXXIX, (1966), págs.25-50. La reciente restauración del cuadro perteneciente a la colección particular ha llevado a algunos estudiosos de Zurbarán a considerarla la primera versión del tema y no la copia. Véase *Zurbarán*, catálogo de la muestra celebrada en el Museo del Prado (mayo/julio), 1988, págs.377-378.

⁵⁶ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), págs.41 y 285-286.

⁵⁷ Véase TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, editorial Plus-Ultra, Madrid, 1947, págs.195-200; HERNÁNDEZ PERERA, J., "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", en *Archivo Español de Arte*, n°105, (1954), pág.59; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (1988), tomo I, núm.I, págs.50-52.

⁵⁸ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.120-121. Sobre el simbolismo del verde en Jesucristo véase además Lucas 23, 31.

X.3.2.- Vida pública de Jesús

Infancia y Pasión centraron los esfuerzos de los pintores en claro detrimento de los pasajes correspondientes a la vida pública de Jesús. Mención aparte es el tema del Bautismo, tan profusamente representado en el arte. Con todo, la fijeza de los datos suministrados por los Evangelios limitó enormemente la fantasía del artista y determinó que el tipo iconográfico apenas sufriese modificaciones con el paso del tiempo.

De manera tradicional se eligió el azul para las vestiduras de Cristo durante los años de su vida pública, pues era el color conveniente para quién predicó la verdad y la sabiduría. Sin embargo, este color puede variar dependiendo de las necesidades de la escena. Así ocurre cuando se representa su Bautismo. Si en sus orígenes Jesús nos muestra su cuerpo desnudo, hacia finales del siglo XIV, los artistas lo ocultan con el paño de pureza siempre blanco (al menos así es como lo recomendaban los teólogos), imponiéndose este modelo a partir del siglo XV (fig.61). Más tarde, el espíritu de la Contrarreforma, tan hostil al desnudo del cuerpo humano, hizo que el arte idease ingeniosos artificios, basados en recubrir el cuerpo con una ancha túnica o con un manto combinado con el paño de pureza. El recurso ocultaba parte del cuerpo pero a la vez permitía el estudio de la anatomía⁵⁹ (fig.62).

Por otra parte, aunque tradicionalmente se ha representado a Cristo tentado por el Demonio vestido con túnica púrpura y manto azul (fig.63) en el deseo de mostrar a los ojos de los fieles la dignidad y el poder del Hijo de Dios sobre las fuerzas del mal, los iconógrafos medievales usaron también de otros colores. Algunas pinturas ofrecen un ejemplo de la elección del pardo rojizo (bistre) o rojo negruzco (bermejo) para el manto del primero y del blanco para las vestiduras del segundo, siendo el color indicador del cambio de papeles adoptado por los personajes y significando, en el caso

⁵⁹ Para la representación iconográfica de Cristo en la escena del Bautismo y la modificación de su indumentaria véase RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome I, *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), págs.300-301.

de Cristo, su descenso al mundo para vencer al mal.⁶⁰ A este respecto son interesantes las palabras de Fonseca:

... porque este color bermejo es el color de la culpa y del pecado. Y porque el pecador se vistiese como yo del blanco de la inocencia, quise yo vestirme como el, y trocar con ella la capa, y porque el fuese de blanco, que es mi librea, vestirme de colorado.⁶¹

Pero quizá la máxima expresión del triunfo de la luz sobre las tinieblas sea la figura de Cristo totalmente cubierta con un manto negro.⁶²

De los textos evangélicos proviene el uso del blanco en las vestiduras de Cristo trasfigurado.⁶³ El término "cándido" parece derivar de un antiguo apodo romano con el que vulgarmente se conocía a los candidatos a la Magistratura. Éstos acostumbraban a lavar sus togas blancas con greda en un deseo de conseguir que brillasen pareciendo nuevas. Vestidos extremadamente blancos y resplandecientes como la nieve diría San Marcos.⁶⁴ Más preciso parece San Lucas al usar la expresión "su rostro se transformó, su vestido se volvió blanco y resplandeciente".⁶⁵

Símbolo de la regeneración del alma y recompensa dada a los elegidos, las vestiduras blancas encuentran su significado simbólico en la lengua sagrada de la Biblia. De todos, tal vez sea el *Apocalipsis* el que mayor referencia hace a este simbolismo. En él se dice que sólo alcanzan el reino de los cielos aquéllos que hayan

⁶⁰ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.138.

⁶¹ FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida de Christo Señor Nuestro*, Madrid, 1621, lib.I, cap.12, pág.336.

⁶² GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.130; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.31; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.86.

⁶³ *San Mateo* 17, 2: "Y se transfiguró ante ellos; brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz".

⁶⁴ *San Marcos* 9, 3: "Sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, como no los puede blanquear lavadero sobre la tierra". Para el comentario al texto del evangelista y las asociaciones del blanco con la nieve y la luz véanse además FONSECA, C. de, *Primera parte de la...*, op. cit., lib.I, cap.12, pág.336; MALDONADO, J. de, *Comentarios a los Cuatro Evangelios*, BAC, Madrid, 1956, pág.608.

⁶⁵ *San Lucas* 9, 29.

logrado lavar y blanquear sus túnicas en la sangre del Cordero.⁶⁶ Las constantes alusiones a la luz como causa de la blancura de las vestiduras de Cristo no son otra cosa que el símbolo del amor divino en su grado máximo.⁶⁷ La patrística no aporta nada nuevo, limitándose a recordar los pasajes bíblicos ya aludidos.

Los iconógrafos se inspiraron en los escritos de los eruditos, encontrándose ya en las primeras guías de pintura normas sobre la conveniencia de adecuar el color a dicha escena. El manual escrito por Dionisio de Fourny, en el que se aconsejaba al pintor el uso del blanco, debió ejercer una gran influencia entre los pintores a juzgar por la enorme cantidad de imágenes en las que Cristo cubre su cuerpo con una "cándida" túnica⁶⁸ (fig.64). Una particularidad curiosa caracteriza la Transfiguración de Cristo en algunas miniaturas medievales. Para expresar que de su cuerpo salía una luz sobrenatural se recurrió a pintar su rostro con una tonalidad amarillo-dorado. Emile Mâle ha asociado este "elemento naïf" con las representaciones de los Misterios en los que existía la costumbre de que el actor que encarnaba el papel de Cristo en dicha escena llevase la cara o incluso todo el cuerpo, pintado de amarillo.⁶⁹

Unanimidad en todos los campos es la nota a destacar. Textos e imágenes coinciden en este caso quizá en mayor medida que en otros.⁷⁰ Sólo una voz se alzaría,

⁶⁶ *Apocalipsis* 3, 4-5: "Pero tienes en Sardes algunas personas que no han manchado sus vestidos y caminarán conmigo vestidos de blanco, porque son dignos. El que venciere, éste se vestirá de vestiduras blancas..."; 7, 14: "... Estos son los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del Cordero. Por eso están delante del trono de Dios..."

⁶⁷ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.98; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.95; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.60-61.

⁶⁸ A pesar de estas recomendaciones tan tempranas en el arte, no faltan imágenes en las que el artista no siguió lo establecido. Así hay pinturas en las que Cristo transfigurado aparece vestido con una combinación de rojo-verde o viceversa, colores estos que tienen manto y túnica indistintamente. Véase GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.33.

⁶⁹ En la *Passion* de Gréban se dice: "Icy doivent être les habits de Jésus blancs et sa face resplendissante comme l'or" y en la *Passion* de Jean Michel: "Icy entre Jésus dedans la montagne pour soy vestir d'une robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et les mains toutes d'or bruni..." Cfr. MÂLE, E., *L'art religieux de la...*, op. cit., pág.68. A ello se refiere también RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., pág.577.

⁷⁰ Un ejemplo son las palabras de Ribadeneira recordando las de los evangelistas, véase RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.420: "... Christo ... se transfiguró delante de sus discípulos, los quales... le vieron glorioso el rostro, y todo el cuerpo mas claro, y resplandeciente que el mismo Sol, y sus vestiduras mas blancas que la nieve". Al referirse a la blancura de la túnica, dijo: "... O aquella claridad (y es mas prouable) ocupó solamente la superficie, y tez del rostro, con q le hermofecó, y hizo mas esfolarecido que el mismo Sol... Y del rostro se deriuaua toda aquella inmensa luz en las manos, y en los otros miembros del cuerpo del Señor... Demas desto la claridad del cuerpo redundaua en el vestido, de manera, que era mas blanco que la nieve".

al cabo de los siglos, en contra de tales usos. Para el teólogo Interián de Ayala, Cristo no usó de vestiduras blancas en su Transfiguración sino pardas, las cuales fueron percibidas por los ojos de los allí presentes como blancas debido a un fenómeno óptico producido por la incidencia de una gran fuente de luz,

En cuanto a sus vestidos... aunque diximos, que el vestido comun, de que usó Jesu Christo, no fué blanco, sino pardo; sin embargo en este Misterio de la Transfiguración, por la mucha copia de luces, y resplandores, que salían de su rostro, resplandecieron sus vestidos, como si fueran blancos. Ni es esta una interpretación voluntaria...⁷¹

X.3.3.- Escenas de la Pasión

Animada por el drama litúrgico así como por las visiones místicas, la iconografía de la Pasión adquirió un carácter concreto invadiendo, a partir del siglo XIV, los retablos. El color de las vestiduras de Cristo está, más que nunca, en función de la escena narrada y adquiere un valor no sólo de reconocimiento del personaje sino de connotaciones muy precisas. Blanco, rojo y morado son, como vamos a analizar, los tres colores elegidos para cada una de los momentos de la Pasión. Landulfo de Sajonia explicó así su significado:

... E affi parefce q rpo nro feñor fue vestido en aquel día de tres vestiduras/
(conuiene faber) de vna blanca y de otra bermeja/ y de otra morada efcura/
para fignificar que el que quiere fer de fu familia: fe ha de vestir de blancura
de innocē//cia/ y de vestidura rubicūda de caridad y de obediēcia y de ropa

⁷¹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XIII, pág.353. Véase también tomo I, lib.I, pág.77.

cocinea (esto es) de escuro y de morado color q es vestidura de penitēcia. E affi
vistieron al rey de la gloria desta purpura y deste manto...⁷²

X.3.3.1.- Juicio contra Cristo

La descripción dada por San Lucas al momento en el que Cristo fue juzgado por Herodes y remitido de nuevo a Pilatos,⁷³ sirvió de fuente a los artistas que, ciñéndose a la letra del texto, le representaron con su cuerpo cubierto con una vestidura blanca en contraste con los ricos ropajes o la púrpura del Tetrarca (fig.65). Aunque todos coinciden en cuanto al uso del blanco, no ocurre de igual modo en lo que se refiere al significado del mismo. Para Landulfo de Sajonia, Herodes eligió la vestidura blanca en señal de escarnio y burla, pues de esa manera eran vestidos en su tiempo los locos para diferenciarles del resto:

... y escarnecio lo / y vestido de vna vestidura blanca remitió lo a Pilato.
Y esto hizo por escarnio y en señal de burla: como fuerē fer vestidos los locos
de alguna vestidura pa reyr y jugar con// ellos: porq fean conofcidos de los
otros/ y por vtura en aql tiempo deuia fer cofa de gran vilipēdio y menospcio
traer encima vestidura blāca: porq en aquella tierra era costumbre q fueffen
desta manera escarnefcidos los locos.⁷⁴

⁷² SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita Christi*, Sevilla, 1551, 4 parte, cap.Irij, fol.rc. Similar explicación la encontramos en VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro Señor Iesv Christo y de sy Sanctissima Madre. Y de los otros Sanctos, segun la orden de sus Fiestas*, Sevilla, 1572, fols.ciii-ciii v: "... Y así parece que el señor fue vestido en aquel día de tres vestiduras (conviene a saber) de vna vestidura blanca en casa de Herodes, la que tuuo vestida encima de sus propias vestiduras hasta que se la desnudaron quando lo agotaron y de otra bermeja, y de otra morada escura..."

⁷³ *San Lucas* 23, 11: "Herodes, con su escolta, le despreció, y por burla le vistió una vestidura blanca y se lo devolvió a Pilato".

⁷⁴ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.Irij, fol.Irrj. Pedro de la Vega y Francisco Arias siguen casi al pie de la letra al Cartujano. Véanse VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro Señor...*, op. cit., fol.ci (v): "... Y menosprecio lo Herodes con toda su cauallería, y escarnefcio lo, y vestido de vna vestidura blāca remitió lo a Pilatos. Y hizo esto Herodes por escarnio, y señal de burla, como fueren fer vestidos los locos de alguna vestidura para reyr y jugar con ellos"; ARIAS, F., *Parte Segunda del Libro de la Imitacion de Christo nuestro Señor*, Impreso en casa de Iuan de Leon, 1599, tratado octavo, cap.XXXIII, pág.843: "... y no se contentó Herodes de despreciar al Señor con todos sus cavalleros y foldados, sino quiso hazer, q fuesse despreciado de todo el pueblo, y de Pilato, y que todos se conformassen con su opinion y juyzio, y lo tuviesse por loco, como el lo tenia, y lo trataffen como a tal. Y para persuadir esto a todos, le hizo poner una vestidura vil de color blanco, que era vestidura de locos, y conella bolvió desde la casa de Herodes hasta la de Pilato". En el siglo siguiente se encuentran testimonios del mismo tipo. Como ejemplo, véase RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit.,

A las razones expuestas añadió el simbolismo tradicional que encierra el propio color. En la vestidura blanca era "figurada la inocencia y la castidad de la humanidad recibida".⁷⁵ Siglos más tarde, Interián de Ayala consideraría que a través del color el espectador comprendía que Cristo no debía ser tenido por "un seductor vulgar", sino "por noble, y de la gente mas principal".⁷⁶ Pero, sólo si con anterioridad al juicio el Mesías vistió de otro color, el blanco puede tener un significado simbólico; de lo contrario "¿qué hubiera hecho, ó intentado hacer aquel Rey impío vistiendo á Christo con un vestido blanco sobre otro tambien blanco?"⁷⁷

X.3.3.2.- Flagelación

Si en las primeras representaciones del tema los artistas figuraron a Cristo en presencia de Pilatos con su cuerpo cubierto por una túnica, a partir del siglo XII sólo lleva una toalla o lienzo atado a la cintura, generalmente de tonalidad blanquecina⁷⁸ (figs.66-67). A pesar de que no siempre se utilizó como recurso la columna, son muchas las pinturas en las que este elemento aparece, variando su forma, proporciones y color a lo largo de los siglos. Comúnmente fue realizada siguiendo el modelo propuesto por las reliquias veneradas como auténticas en Jerusalén y en la basílica de

pág.16: "... Herodes... menospreció al Señor y por mayor escarnio le mandó vestir de vna vestidura blanca, como à loco, y bolverle à Pilatos. De manera, que el Señor del mundo no se contentó de auer sido tenido por malhechor, y rebovedor del pueblo... pero quiso tambien ser tenido, y tratado como loco, para exemplo de nuestra paciencia, y para que no hagamos caso de los vanos juicios del mundo loco".

⁷⁵ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.II, fol.II, r. Similar significado sería indicado por la Madre Ágreda destacando como virtudes la inocencia y la pureza de Cristo. Véase ÁGREDA, M. J., de, *Mística Ciudad de Dios. Vida de María*, (introducción, notas y edición por Celestino Solaguren), Madrid, 1970, Segunda parte, lib.VI, cap.XIX, pág.993: "Y habiéndose reído con mucho escarnio de la modestia del Señor todos los criados de Herodes, para tratarle como a loco y menguado de juicio, le vistieron una ropa blanca con que señalaban a los que perdían el seso, para que todos huyesen de ellos. Pero en nuestro Salvador esta vestidura fue símbolo y testimonio de su inocencia y pureza, ordenándolo la oculta providencia del Altísimo..."

⁷⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.I, cap.IX, pág.76. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.III, cap.XV, pág.150 & 2: "Egli era vestito regalmente, colla porpora, cinto di satelliti, e di soldati. Gesù gli stava innanzi con tutta una modesta dignità; e non degnandosi di rispondergli parola, fu deriso da Erode e dal popolo, vestito di bianca veste, e ricondotto a Pilato..."

⁷⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.I, cap.IX, pág.76.

⁷⁸ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit. (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), pág.452.

Santa Práxedes en Roma. Mientras que la Edad Media daría prioridad a la primera, el arte de los siguientes siglos y sobre todo en la Contrarreforma, adoptaría el segundo modelo.⁷⁹

Por otra parte, el color que se le atribuyó no carece de interés. Son muchas las leyendas sobre el tono original que tuvo la columna en la que Cristo fue flagelado. Descrita su materia por algunos como de "jaspe sanguino", Schapiro sugiere que la atribución del color rojo puede deberse a los relatos que, desde muy antiguo, circulaban sobre las columnas de la flagelación conservadas como reliquias en la capilla del Monte Sión y en el Patio del Santo Sepulcro.⁸⁰ Los restos de sangre son descritos por el Pseudo-Buenaventura en su *Meditación de la Pasión de Cristo*.⁸¹ En cualquier caso, el arte no siempre sigue estos relatos, variando la columna no sólo en su tipología sino también en su cromatismo. Teniendo en cuenta las características propias de este elemento y las posibilidades que en el orden compositivo brinda al artista, creemos que la elección última del color se debe más a razones puramente formales.

En pinturas posteriores desaparecen de la escena los verdugos que antes de su marcha han depositado en el suelo los azotes y las vestiduras de Cristo (fig.68). En otros casos le vemos desatado ya de la columna después de su flagelación y arrastrándose por el suelo intentando alcanzar su indumentaria. Para esta escena los artistas del siglo XVII se inspiraron no tanto en los pasajes bíblicos como en las *Meditaciones* del místico toledano Álvarez de Paz, escritas a principios de ese siglo:

Desatado de la columna. Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás tan rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies.

⁷⁹ Así lo recoge Louis Réau. Véase *Id.*, pág.453. Para más datos sobre la reliquia venerada en Roma véase PACHECO, F., *Arte la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.640, nota 18.

⁸⁰ ARMELLINI, M., *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, 1942, pág.300: "diaspro sanguigno". Cfr. SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte...*, op. cit., pág.325, nota 17.

⁸¹ "Columna autem, ad quam ligatus fuerat, vestigia cruoris ostendit, sicut in historiis continetur". ("La columna a que fue atado muestra las señales de la sangre, según dicen las historias"). SAN BUENAVENTURA, *Obras Completas*, (ed.bilingüe), BAC, Madrid, 1977, tomo II, cap.IV, págs.782-783. Cfr. también por SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte...*, op. cit., pág.325, nota 20.

Las almas piadosas te contemplan, arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá tus vestimentas.⁸²

X.3.3.3.- Coronación de espinas. Ecce Homo

A partir del siglo XIV el tema aparece en el arte cristiano. La escena recoge el momento en que después de los crueles azotes los soldados de la guardia de Pilatos sacaron a Cristo al patio del Pretorio y despojándole de sus propias vestiduras (blancas), le cubrieron el cuerpo con un manto abierto y raído de púrpura, le coronaron de espinas y le pusieron en la mano derecha una caña, para posteriormente ser mostrado al pueblo (fig.69). Discrepan los evangelistas en cuanto al término más adecuado para definir el tinte rojo propio de las vestiduras de Cristo en el momento de su Coronación. Mientras San Marcos lo llamó púrpura, San Mateo se refirió a él como "manto de grana" (*chlamydem coccineam*).⁸³ Este tipo de adorno lo define muy bien Clemente Alejandrino. *Chlamys* es el término con el que algunos acostumbran a llamar a la capa ó manteleta y otros al manto real ó insignia militar.⁸⁴

Se mantiene viva la antigua tradición romana según la cual los Emperadores romanos, Rectores y Presidentes de las Provincias acostumbraban a usar el manto de grana para mostrar su poder ante el resto del pueblo. Pero, en el caso que nos ocupa, el empleo de la "púrpura" tiene un significado muy distinto.⁸⁵ Son numerosos los

⁸² PAZ, A. de, *Meditaciones*, (ed. 1620), pág.251. Cfr. MÂLE, E., *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, ed. Encuentro, Madrid, 1985, cap.VI, pág.212; el mismo fragmento es comentado en AYALA MALLORY, N, *Bartolomé Esteban Murillo*, Alianza Forma, Madrid, 1983, pág.62; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª, *Método iconográfico*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1991, pág.56. Véase también *San Mateo* 27,31 y *San Marcos* 15,20.

⁸³ *San Marcos* 15, 17: "... y le vistieron una púrpura..."; *San Mateo* 27, 28: "... y despojándole de sus vestiduras, le echaron encima una clámide de púrpura..." Véase además FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida...*, op. cit., lib.I, cap.20, pág.478.

⁸⁴ ALEJANDRINO, C., *In Paedag.*, 1. 2, c.4. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XV, pág.391.

⁸⁵ La púrpura, expresión simbólica de la soberanía real, se convierte en un signo de escarnio. Véase FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida...*, op. cit., lib.I, cap.20, pág.479. Algunos autores modernos han visto en ella el símbolo de la caridad. GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.105.

testimonios escritos que constatan la importancia que dicho color tuvo en la escena. Una túnica púrpura y un manto morado abierto por delante y prendido con una hebilla de color *coccineo* fueron, según el Cartujano, las vestiduras con que los soldados de Pilatos cubrieron el cuerpo de Cristo.⁸⁶ Es la túnica la que mayor simbolismo adquiere en la escena. Todos coinciden en describirla como un paño viejo coloreado de púrpura y teñido de grana, recibiendo mayor menoreprecio que honra. Es, por tanto, la tonalidad y no el color en sí, lo que determina su valor simbólico. La elección de la púrpura mal tratada, teñida con grana, de una tonalidad mate, tal y como corresponde a un tejido desgastado por el uso y el paso del tiempo, es indicadora de la vejación y burla a los que Cristo fue sometido a los ojos de un pueblo regocijante ante su sufrimiento. Así lo expresó el Cartujano:

... E para efcarnecerlo affi como a rey flafo tomaron vn mato de purpura raydo y viejo en feñal y argumēto de mayor cōfufion. E porq fe llamaua rey vistieronlo delas vestiduras reales q vfauan los reyes an//tiguos.⁸⁷

En su visión mística, la Madre Ágreda describió aquel ropaje como "vestidura de rey fingido". "Vestido de Reyes" diría más tarde Ribadeneira. Ambos atribuyeron tal uso al deseo de irrisión que despertaría entre el vulgo una persona de condición humilde portando atributos reales.⁸⁸

⁸⁶ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.Irij, fol.rc: "... y vistieron lo de vna vestidura de purpura y cercaronlo de vn mato morado abierto por delate q se pren//dia con vna heuilla pequenuela de color cocineo q es como encarnado en menosprecio// del nombre y dela dignidad real q el (segun que la malicia delos afirmava) vsurpava y robava con injusta causa". Parecidas palabras se encuentran en VEGA, P. de la, *La vida de...*, op. cit., fol.ciii: "... vistieron lo de vna vestidura de purpura, y cercaron lo de vn manto morado: o de color coccineo que es como encarnado abierto por delate, en menosprecio del nōbre y dignidad real que le oponiā aver usurpado".

⁸⁷ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.Irij, fol.rc. Véanse además VEGA, P. de la, *La vida de...*, op. cit., fol.ciii: "... Y tomarō vn mato de purpura raydo y viejo con q le vistierō en feñal de mayor confusion. E hizieron esto por lo efcarnecer affi pues dezia que se auia hecho rey, porque los reyes folos vfauan entonces de purpura y de otras vestiduras muy preciosas"; ARIAS, F., *Parte Segvda del...*, op. cit., tratado octavo, cap.XXXIII, págs.845-846: "... y sobre el cuerpo defnido y llagado y manando sangre ponente una vestidura vieja colorada de purpura, q avia sido teñida con grana... Y con estas insignias de purpura desechada en lugar de vestidura real, y de corona de espinas en lugar de corona de oro, y de caña en lugar de ceptro, quisieron representar y manifestar a todos en aquel publico teatro, como siendo Christo hombre baxo y impotente y pobre, tenia tanta ambition y Jobervia, que pretendia ser rey: y que el reyno que el tenia y merecia, no era verdadero, fino vano, fingido y aparente". (la cursiva es del autor). En el siglo XVIII se mantiene el mismo pensamiento en INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XV, págs.391-392 y lib.I, cap.IX, pág.76; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.III, cap.XV, pág.153: "... fu nuovamente denudato Gesù delle vesti, che avea ripreso, e gli venne posta su le spalle una clamide purpurea, di quella specie che usavano Presidi delle Provincie, non già nuova e risplendente, ma vecchia e cenciosa, onde ingiuriarlo, e deriderlo, chiamandolo *Re de' Gludei*".

⁸⁸ ÁGREDA, M. J., *Mística Ciudad...*, op. cit., segunda parte, lib.VI, cap.XX, pág.1008; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.17.

Con la misma vestidura con la que había sido coronado, Pilatos mandó sacar a Cristo fuera del pretorio para que todo el pueblo pudiese contemplarle. El vestido y, más concretamente, el color del mismo, fue considerado un signo de reconocimiento de gran importancia (figs.70-71). Así lo demuestran las palabras de Landulfo de Sajonia:

... Es de notar que en el mesmo habito que fue chrifto efcarnecido de los miniftros/ lo mostro pilato... Y falió luego Jefus por mandamiento de pilato: trayendo en fu cabeça corona de efpinas: y vn manto de purpura encarnado: y vn cetro de caña en// la mano. Efte manto era viejo y muy de//fechado. Mira pues quan lamentable efpectaculo y vifta fue efta: el habito era real: mas de todas partes fe manifeftaua fu menofprecio...⁸⁹

X.3.3.4.- Camino del Calvario

Siguiendo la descripción de los evangelistas San Mateo y San Marcos⁹⁰ los artistas acostumbran representar a Cristo saliendo del Pretorio, una vez dictada la sentencia, cubriendo su cuerpo con tres vestiduras, esto es: la túnica inconsútil de color blanco, la túnica superior tradicionalmente pintada de violáceo y la capa del mismo color que la prenda anterior.⁹¹ En defensa del decoro resultó conveniente que su cuerpo no quedase completamente desnudo cuando le despojaron de las vestiduras y, por esta razón, se insiste en el hecho de que Cristo siempre mantuvo la túnica

⁸⁹ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.Irij, fol.roluij. Sobre la descripción de la misma escena véanse VEGA, P. de la, *La vida de...*, op. cit., fol.ciiij: "... Y falió otra vez Pilato a los judíos, y falo cõfigo a Jefus trayẽdo en fu cabeça corona de efpinas, y vn mãto, y díro les. Uedes aquí como os lo traygo fuera, despues qlo he hecho caftigar..."; ÁGREDA, M. J. de, *Mística Ciudad...*, op. cit., lib.VI, cap.XXI, pág.1013: Pronuncia Pilatos la sentencia de muerte contra el Autor de la vida...: "... A vista de todo este pueblo sacaron a nuestro Salvador con sus propias vestiduras..."

⁹⁰ *San Mateo* 27, 31: "Después de haberse divertido con El, le quitaron la clámide, le pusieron sus vestidos y le llevaron a crucificar"; *San Marcos* 15, 20: "Después de haberse burlado de El, le quitaron la púrpura y le vistieron sus propios vestidos".

⁹¹ Así lo recomendó Pacheco en sus Adiciones a las imágenes. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, págs.644-645; Véase también INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XVI, págs.397-399; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.III, cap.XVI, pág.155, & 1: "Publicatasi la sentenza di morte, fu G.Cristo rivestito de'suoi proprí indumenti, e cioè della camicia, della tunica, e del manto..."

inconsútil.⁹² Algunos han atribuido a dicha prenda un valor simbólico considerando que representaba la unidad de la Iglesia y la caridad.⁹³

La sustitución del manto de grana por las vestiduras "propias" encuentra su justificación en el deseo mostrado por los judíos para que el vulgo no tuviese ninguna dificultad en reconocerle. De nuevo el color se alza como un signo individual de identificación del personaje. Pacheco es claro al respecto cuando recuerda que "se ha de pintar el Salvador con sus propias vestiduras que traxo y usó siempre".⁹⁴ A pesar de que en los textos analizados no hemos encontrado referencia alguna a la imposición de un color determinado para ellas, sorprende la unanimidad de los artistas en la selección de éste, siendo frecuente el empleo del morado en todas sus gamas cromáticas (figs.72-74). El violeta, color resultante de la suma a partes iguales del rojo y del azul, por ser la unión de los contrarios, representa la equidistancia entre el cielo y la tierra. Es, desde su propio dolor, cómo Cristo (verdad) al despojarse de su naturaleza humana se identifica con la naturaleza de Dios (amor= rojo y sabiduría= azul), produciéndose una fusión completa del Hijo con el Padre. Sólo a través del sufrimiento y de la penitencia tendría lugar la redención de la humanidad.⁹⁵

Algunos se levantaron en contra de dicha tradición. Que Cristo no usó de vestiduras de color morado, a pesar de haber sido representado así sistemáticamente por los artistas y consentido dicho tipo iconográfico por la Iglesia, es el sentir de Interián de Ayala. Este teólogo sostuvo que era más adecuado a la verdad histórica representar la túnica del color de la lana, si bien se mostró condescendiente con tales

⁹² Ya Orígenes había apuntado el uso de un lienzo blanco con intención decorosa. Cfr. MALDONADO, J., *Comentarios a los...*, op. cit., III. *Evangelio de San Juan*, págs.752-753.

⁹³ SAJONIA, L. de, (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.Iriij, fol.oriij: "... E aquella tunica fobre q echaró fuertes significa q todas aquellas quatro partes fe auian de ayuntar en la unidad/ y concordia de vna fe/ q fe cõtiene en el vinculo de la caridad..."; 4 parte, cap.lriij, fol.eriij: "... La tunica no cofida y no diufla es la vnidad ecclesiastica..." A ello también se refirió PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.645.

⁹⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.644. Véase también INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XVI, págs.397-398.

⁹⁵ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.126; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.115; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.119.

licencias siempre y cuando la tonalidad elegida se mantuviese en la gama de los oscuros.⁹⁶

X.3.3.5.- Crucifixión

La connotación humillante que tenía para los romanos el suplicio de la cruz motivó que este tema tardase en aparecer en el arte cristiano, pero cuando lo hizo se convirtió rápidamente en la imagen triunfante de la muerte. Si ya en tiempos de los Apóstoles la literatura cristiana relacionó la cruz con el martirio de Cristo, la idea de caída y redención encuentra su expresión máxima en la *Homilía Sexta de la Pasión* pronunciada por León Magno en el siglo V.⁹⁷ Con anterioridad, el IV Concilio de Constantinopla o Quinisexto (692) había aconsejado la representación de Cristo-hombre crucificado en sustitución del Cordero Místico. Así lo expresaba el canon II:

... de aquí en adelante, será necesario representar en las imágenes, al Cristo nuestro Dios bajo la forma humana, en vez del antiguo Cordero. Es preciso que el pintor nos lleve, como de la mano, al recuerdo de Jesús vivo en carne, muriendo por nuestra salvación y consiguiendo así la Redención del Mundo.⁹⁸

En la primitiva iconografía del tema encontramos dos fórmulas simultáneas que responden a dos maneras distintas de concebirlo. La sirfaca, según la cual Cristo viste una larga túnica sin mangas *colobium* o con mangas a manera de dalmática. Para dicho tipo los artistas se inspiraron en la imagen de Nicodemus donde el Crucificado aparecía

⁹⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XVI, págs.397-398.

⁹⁷ MAGNO, S. L., *Homilías año litúrgico*, Madrid, 1969, pág.234.

⁹⁸ YARZA LUACES, J., "Iconografía de la Crucifixión en la Miniatura española. Siglos X al XII", en *Archivo Español de Arte*, (1973), pág.15, nota 11.

con túnica negra de algodón y orla con cingulo bordado en oro.⁹⁹ Dicha fórmula iconográfica permaneció en Oriente hasta que la persecución iconoclasta produjo la emigración de los artistas de la zona hacia Occidente, lugar donde el tema se asimiló y enriqueció con nuevos símbolos. Siguiendo el modelo griego, Cristo aparece desnudo e imberbe, introduciendo los artistas pequeñas variantes tales como el paño de pureza (*perizoma* o *subligaculum*). La imagen hecha por el evangelista San Lucas, en la que Cristo unas veces aparece desnudo y otras vestido, se convirtió en la fuente de inspiración.¹⁰⁰ Ambos tipos de Crucificado se simultanearon en el arte desde su origen, colaborando a ello las estrechas relaciones que desde el siglo IV mantuvieron Oriente y Occidente.

Uno de los aspectos que más nos interesa destacar por su implícito uso del color es el modo en que los artistas han utilizado los ropajes para cubrir el cuerpo de Cristo en la cruz. De manera general, podemos decir que los condicionantes no se deben sólo a la casualidad o al capricho del artífice sino a cánones establecidos por la costumbre y aceptados por la Iglesia. Además, la presencia del modelo vestido, tanto en Oriente como en Occidente, hace pensar que su origen se debió a las necesidades del culto litúrgico.¹⁰¹

El uso de una sencilla túnica monocromática, con o sin mangas, que podemos observar en las imágenes de Cristo crucificado hasta aproximadamente el siglo XI, respondía al deseo de mostrar ante los ojos de los fieles una imagen del Hijo de Dios

⁹⁹ ROCCA, A., *Opera Omnia*, Roma, 1719, vol.I, pág.262: "Illa Imago, quae Lucae asservatur tanquam viva Cruci affixa cernitur: barbam coloris avellanae, subflavam scilicet, comae admisilem, hand longam, sed in extremam parte sensim bipertitam habens..." Nos ha sido imposible consultar el texto original, por lo que seguimos el recogido en PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XV, págs.731-732, nota 34.

¹⁰⁰ *Ibidem*: "Altera Imago Christi Domini Salvatoris...uti diximus, a S. Lucam Evangelistam dicitur incisa...sed modo ostenditur, et modo vestita... Hinc Crucifixus adhuc vivens repraesentatur barbam, et comam Imagini Crucifixi lucensis habens adsimiles..." Cfr. PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, págs.730-731, nota 32.

¹⁰¹ Así lo mantiene Manuel Trens. Véase TRENS, M., *Les Majestats Catalanes*, editorial "Alpha", Barcelona, 1966, pág.22.

que ocasionase respeto y devoción, dejando a un lado las consideraciones referentes a la exactitud histórica del hecho.¹⁰²

Pero, la necesidad de expresar en la imagen del Crucificado la doble naturaleza divina y humana de Cristo, determinó el nuevo recurso de cubrir su cuerpo con suntuosos vestidos de gran riqueza decorativa y cromática siguiendo las modas, usos y costumbres orientales (fig.75). La antigua túnica romana caracterizada por la sencillez y austeridad es sustituida poco a poco por otra con mangas, más o menos largas, ceñida al cuerpo por un cordón, en muchos casos, sumamente lujoso. Este nuevo traje permitía expresar la supremacía de la autoridad divina mediante elementos del mundo material. Por ello, la riqueza de las telas así como de los tintes que las decoraban fueron considerados indispensables para poner de manifiesto ante los fieles la potestad sobrehumana del Cristo en Majestad (*Rex tremendae majestatis*).¹⁰³

Se buscaron nuevas fórmulas que permitiesen, sin dejar de lado la idea de respeto, reproducir más fielmente el hecho histórico. Los artistas recurrieron a dos nuevas prendas, el *cinctus* y *semicinctus*. La primera consistía en una especie de faldilla corta que tapaba el cuerpo desde la cintura hasta por debajo de la rodilla y la segunda, en un trozo de tela colocado alrededor de la cintura.¹⁰⁴ Ambas, y sobre todo la última, eran más acordes con el sentimiento que, a partir del siglo XI, se tuvo sobre la escena del Calvario. El realismo del sacrificio divino acabaría imponiéndose y, como consecuencia, se abandonaría la antigua indumentaria.

Desde el siglo XIV el ropaje de Cristo quedó reducido a una pequeña tela sujeta a la cintura, no faltando imágenes en las que el artista se atrevió a representarle completamente desnudo, si bien estas últimas constituyen una excepción en el arte

¹⁰² GISPERT, J. de, *Una nota d'Arqueologia cristiana. La indumentaria en los crucifix*, Barcelona, 1895, pág.24. Para el Crucificado vestido véase además TRENS, M., *Les Majestats...*, op. cit., págs.23-45.

¹⁰³ Sobre el doble carácter de las *Majestats* y la tipología en la indumentaria véase el estudio de GISPERT, J. de., *Una nota d'Arqueologia...*, op. cit., concretamente el cap.V, págs.41-64; TRENS, M., *Les Majestats...*, op. cit., págs.47-65.

¹⁰⁴ GISPERT, J. de, *Una nota d'Arqueologia...*, op. cit., págs.36-37.

cristiano. Precisamente es este tipo de Crucificado el que ya en el siglo XVI encontraría mayores críticas en los eruditos defensores del decoro. Aunque se admitió como posible que hubiese sido crucificado desnudo, se consideró más conveniente representarle con el lienzo de pureza (*linteus*) pues "la misma naturaleza tiene horror desta maldad".¹⁰⁵ Molano se mostró partidario de cubrir el cuerpo de Cristo con el paño blanco argumentando que eran esas imágenes las que despertaban mayor devoción entre los fieles. En su defensa no dudo recurrir a las visiones místicas tan difundidas en su época. Una de las más famosas era la relatada por Santa Brígida aportando pormenores sobre la escena.¹⁰⁶ Otra razón expresada fue la existencia del lienzo como reliquia, guardada y venerada en la ciudad de Aquisgran.¹⁰⁷ En la misma época, Gilio mostró una actitud algo más abierta, admitiendo que los artistas podían representar a Cristo de ambas formas ya fuese vestido -como lo establecieron los primeros Padres para evitar el escándalo-, o bien desnudo, aunque en este último caso recomendó que lo hiciesen siempre con la mayor honestidad posible.¹⁰⁸ Siglos más tarde, Interián de Ayala consideraría poco conforme a la verdad histórica la costumbre de "pintar á Christo crucificado vestido con una larga túnica, cubierta su cabeza con tiara, y con zapatos en los pies", si bien las justificó por ser un modo simbólico de expresar la dignidad de Cristo.¹⁰⁹ En lo referente a la desnudez total o parcial adujo:

... Solo quiero añadir ser cosa vana, y ridícula el pintar á Christo en la Cruz con pañetes, aunque un buen Autor enseña, que Christo fué crucificado, y sepultado con ellos (se refiere a El Abulense). Lo que yo extendiendo gustoso á

¹⁰⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XVI, pág.736, nota 5.

¹⁰⁶ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.IV, cap.IV, pág.480: "... Brigidam enim lib.4. revelationum, Mox, ait, iuffus vestes ponit, parùmque lintevm iuffus verendis praetexit". Sobre la visión mística de la Santa véase SUBCIA, B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación LII, págs.248-251. Ambos datos aparecen recogidos en PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XVI, pág.736, nota 3.

¹⁰⁷ El dato se encuentra en PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XVI, pág.736 y nota 4.

¹⁰⁸ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.111: "Fu tanto il zelo di que'primi padri, che, per non dare scandolo né a dotti né ad ignorantì, fu pensato di fare dipingere Cristo crocifisso vestito. Però, dipingendolo nudo, lo dipingevano con quella maggiore onestà che fusse stata possibile".

¹⁰⁹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.VIII, pág.411.

otro género de vestidura, que es mas propia de mugeres, que de hombres, y que llamamos en Castellano *Enaguillas*. Pues todo esto son invencioncillas, que no tanto parece que proceden de piedad, como de ignorancia.¹¹⁰

En cuanto al color del paño de pureza, los artistas eligieron casi de manera única el blanco. Pero también hubo excepciones como lo prueban las imágenes de Cristo en la cruz con un paño azul o rojo, aunque siempre en una proporción mucho menor (fig. 76). Interesante por el valor simbólico que en ellas alcanzan los colores, son dos escenas de la Pasión de Cristo pertenecientes al *Salterio Ramsey* (s. XIV). En ellas, el miniaturista ha variado el color del nimbo y del paño de pureza posiblemente para expresar dos momentos diferentes ocurridos en la Crucifixión. En la primera, Cristo aparece aún vivo y el color rojo de sus atributos puede simbolizar el amor divino en su grado máximo, la sangre inocente derramada; en la segunda, correspondiente al Descendimiento de la cruz, aquéllos son azules y el rojo se ha empleado sólo para el envés del paño en una clara alusión a la inmortalidad alcanzada por el Hijo de Dios a través de su amor a la humanidad (fig. 77).

Al igual que en lo referente al vestido, varias fueron las actitudes que teólogos y artistas mostraron hacia la presencia de Cristo crucificado aún vivo o ya muerto. Del siglo X a la mitad del XIII aparece triunfante en la cruz. A partir de la segunda mitad del siglo XIII fue representado sufriente. Posteriormente, ambos tipos coexistieron en el arte.¹¹¹ El primer modelo se caracteriza por tener la cabeza echada hacia atrás, la mirada dirigida al cielo y la boca entreabierta. El de Cristo muerto se complementa con el gesto reclinado de la cabeza sobre el pecho y un ligero movimiento de su cabellera

¹¹⁰ *Id.*, cap. XVII, pág. 412.

¹¹¹ YARZA LUACES, J., "Iconografía de la...", *art. cit.*, págs. 16-17. Louis Réau discrepa de estas fechas. Para él Cristo crucificado vivo es el modelo iconográfico habitual hasta fines del siglo XI, iniciándose en esta época la representación del Cristo muerto. REAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), pág. 475.

que oculta parte de su rostro. Asimismo, se recurrió al empleo de una coloración diferente para la carnación dependiendo del modelo seleccionado.¹¹²

Si como hemos dicho al comienzo el tema del Crucificado apareció con retraso en el arte, no sucedió lo mismo con el símbolo de la cruz que en España llenaba las páginas de los Beatos. Considerada instrumento de la regeneración del género humano a través del sacrificio de Cristo y por tanto, símbolo de esperanza y de caridad divina, los artistas medievales acostumbraron a atribuir a este elemento un color verde, sin duda, simbolizando que no se trataba de un árbol muerto sino de un árbol de vida (fig.78). En ocasiones, los bordes de la cruz aparecen pintados de rojo y, en otras, este color invade por completo la superficie de la misma (figs.79-80). No se trata ya del árbol de vida sino de un recurso que permitía al fiel recordar el sacrificio del Salvador al derramar su sangre para salvar a la humanidad.¹¹³ En el primer caso, parecen seguir el texto bíblico donde se dice "si esto se hace en el leño verde, en el seco, ¿qué será?"¹¹⁴ Así pues, con la madera verde se designaba al hombre regenerado mientras que el color de la madera seca era la imagen del hombre profano muerto en la vida espiritual. Pero tampoco esta norma se cumplió siempre en el arte. Son numerosas las Crucifixiones en las que la cruz fue pintada con tonos marrones, imitando la calidad de la madera seca (figs.81-82). Además, es frecuente encontrar en los textos alusiones a la importancia del estado de la materia cuando fue construida la cruz. Para Gilio el madero no fue florido sino de madera seca, considerando que ésta es su verdadera y propia materia constitutiva. Asimismo, rechazó el empleo de cualquier elemento que introdujese la idea de riqueza por estimar que ese uso daba primacía al artífice y podía

¹¹² PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., págs.366-367: "...potria primamente derivare il non verisimile da tutto il corpo della persona... da qualche qualità della persona, come quando si figura il corpo di Nostro Signore in croce moribdo e bianco, sì come communemente sogliono fare i pittori, senza alcun segno di livore o de flagelli: chi non s'accorgerà subito ciò essere non verisimile, essendo stato poco prima fierissimamente battuto e consumato..."

¹¹³ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., pág.485; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.121; ROUSSEAU, R.-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.25; CHEVALIER, J y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.1060; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.102-103.

¹¹⁴ San Lucas 23, 31. La Vulgata traduce "quia si viridi ligno".

confundir a los fieles, mientras que el simple recurso de la madera era más ajustado a la verdad amén de respetar el decoro y despertar mayor devoción.¹¹⁵

A este simbolismo del color de la cruz hay que unir el de la tonalidad dominante en la escena. La elección del color del fondo es reflejo del sentimiento de cada época. En la Edad Media será frecuente el recurso de un paño rojo detrás de la cruz, inspirándose los artistas para ello en las representaciones de los Misterios que se celebraban con motivo de la Pasión (fig.83). A partir del siglo XV dominarán las Crucifixiones en las que la cruz se alza bajo un cielo azul. Desde el siglo XVII un cielo negro amenazador dominará el fondo de la composición, destacándose el cuerpo lívido de Cristo.

X.3.4.- Escenas Gloriosas

X.3.4.1.- Resurrección

Los pintores atribuyeron a Cristo en la escena de su Resurrección vestiduras blancas. Con esta tonalidad, luminosa y brillante, se pretendía expresar no ya la humildad de origen del Hijo de Dios (tal y como era costumbre en las escenas de su Nacimiento), sino la dignidad y gloria del que ha vencido a la muerte.¹¹⁶ Ambos valores fueron exaltados por los Padres de la Iglesia y posteriormente algunos teólogos siguieron sus palabras. En el momento de su Resurrección, Cristo se apareció vistiendo "vestiduras muy blancas de gloria" las cuales son "representadoras de la dignidad".¹¹⁷

¹¹⁵ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.97: "... Cristo salvatore nostro non fu già crocifisso sopra i fioriti legni, ma sopra i secchi. Se questa dunque è la vera e propria forma, et il legno è la vera e propria materia, perché conservar non si deve nel puro esser suo? E di più vi dico che, quanto a la divozione, più mi muove una croce di legno... che non fanno quelle d'oro e d'argento... perché in quella io considero la semplice verità, in queste la ricchezza e l'ornamento, la nobiltà de la materia e l'eccellenza de l'artefice".

¹¹⁶ *Apocalipsis* 3, 5.

¹¹⁷ VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro...*, op. cit., crvuj: "... vestido de vestiduras muy blancas de gloria, representadoras de la dignidad..." Véase además PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.651 y nota 2.

Por otra parte, el blanco, símbolo de la verdad, se consideró un color conveniente a su naturaleza al ser maestro de la verdad absoluta. A él se une el rojo que, en ocasiones, llegará a sustituirle (figs.84-86). Habiéndose identificado Cristo con Dios en su muerte y siendo estos dos colores símbolos del amor y de la sabiduría divinos, no podían ser otros los que le correspondiesen después de su Resurrección.¹¹⁸ Esta fórmula gozó de gran estima entre los pintores españoles de finales del siglo XVI, imponiéndose en el siglo siguiente. Posiblemente a ello colaboró Pacheco con sus consejos pues recomendó que se le pintase "con su manto roxo y paño blanco".¹¹⁹ En el siglo siguiente Interián de Ayala diría:

... Debe, pues, pintarse... despidiendo muchos rayos de luz por todas partes; pero no debe pintarse enteramente desnudo, por no permitirlo la fragil, y debil condicion de nuestra mortalidad, y flaqueza. Por lo que, es muy conforme á razon, y á la modestia, el pintarlo cubierto singularmente por la cintura, con un lienzo encarnado, y sobremanera reluciente.¹²⁰

X.3.4.2.- Ascensión

Dos fueron las fórmulas a las que recurrieron los iconógrafos: un primer tipo emblemático muestra a Cristo de pie o sentado en el cielo, portando los atributos de su divinidad y su gloria; un segundo modelo, más acorde con el episodio transitivo de la Ascensión, le muestra ascendiendo activamente hacia la mano extendida de Dios. Ambas soluciones gozaron de una amplia difusión en Occidente.¹²¹

¹¹⁸ FERGUSON, G., *Signos y símbolos...*, op. cit., pág.218; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.105 y 126; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.95 y 99; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.61.

¹¹⁹ PACHECO, P., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.650.

¹²⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XX, pág.464.

¹²¹ SCHAPIRO, M., *Estudios sobre...*, op. cit., pág.241.

La imagen de Cristo en la que sólo son visibles las piernas o los pies desapareciendo el resto del cuerpo en una nube fue descrita por San Gregorio en el siglo VI, diferenciando esta ascensión del resto. Siendo Cristo el creador de todas las cosas aquélla debió realizarse con sus propias fuerzas.¹²² Sin embargo, los textos al describir este proceso introducen el elemento de la nube como ayuda al ascenso.¹²³ Para evitar la contradicción entre la forma de ascensión descrita y la autoelevación milagrosa de Cristo, Beda consideró la nube como un mero vehículo cuya función se limitó a escoltarle.¹²⁴ Otro de los elementos utilizados por los artistas, la impresión de las huellas del Señor dejadas en el momento de su Ascensión en el Monte de los Olivos, se inspira en la profecía de Zacarías.¹²⁵

En cuanto al color, algunos se mostraron partidarios del blanco por considerarlo conveniente para expresar la exaltación y el gozo. Así lo expresó San Gregorio Magno en una de sus homilías:

Los vestidos blancos son más propios de la exaltación que de la humillación... porque habiéndose manifestado en su nacimiento tan humilde, siendo Dios, fué manifestado en su Ascensión como hombre sublime.¹²⁶

El arte no se conformó con un único color y atribuyó a Cristo vestiduras doradas, rojas y azules en la escena (figs.87-89). Estos dos últimos colores fueron imponiéndose de tal manera que, en el siglo XVIII, el propio Interián de Ayala no encontraría ninguna razón para reprobar su uso.¹²⁷

¹²² GREGORIO, *Homillae in Evangelia*, lib.II, hom.29, (PL 86, 1217): "... nimirum super omnia sua virtute ferebantur..."

¹²³ Sobre el problema de la nube en la Ascensión véase SCHAPIRO, M., *Estudios sobre...*, op. cit., págs.244-246.

¹²⁴ BEDA, *Salmo* 103, vers.3 (PL 94, 178): "... qui ponit nubem ascensum..." Véanse también *Daniel* 7,13; *Hechos* 1,9; *Isaías* 19, 1.

¹²⁵ *Zacarías* 14, 4: "Afirmáranse aquel día sus pies sobre el monte de los Olivos..." Para el empleo de las huellas en el arte véase SCHAPIRO, M., *Estudios sobre...*, op. cit., págs.246-247.

¹²⁶ MAGNO, S. G., *Hom.XXIX*, S. Marcos XVI, 14-20. Cfr. CAMINERO, F., *Los Santos Padres...*, op. cit., págs.56-57.

¹²⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XX, pág.464.

X.3.5.- Juicio Final

El tipo de "Juicio Final" bizantino se atuvo estrictamente a los textos bíblicos permaneciendo invariable, mientras que en Occidente la reinterpretación que los Santos Padres hicieron de los Evangelios así como la aparición de leyendas apócrifas sobre los mismos, enriquecieron las representaciones artísticas de la escena.

Una de las primeras fuentes en las que se inspiraron los artistas para componerla fueron algunas de las páginas del *Apocalipsis*, en concreto, la segunda visión.¹²⁸ De la interpretación del texto surgió la imagen de Cristo en la que se aunaba la expresión de gloria y el poder del juez. Conforme nos adentramos en el siglo XII la escena toma una nueva creación inspirada en el *Evangelio de San Mateo*.¹²⁹ Y, aunque ambas fórmulas coexistieron en el arte, poco a poco aquel Cristo concebido como la enorme piedra filosofal de un brillo irresistible se transformó en la imagen del Hijo de Dios que sentado en su Trono, aparecía ante todos los pueblos. Un capítulo de San Pablo en su primera carta a los *Corintios* dedicado a la resurrección de los muertos, añadió algunos rasgos al conjunto.¹³⁰

Al representar a Cristo en forma humana surge el problema de la elección del color más conveniente a la escena. Son varias las soluciones adoptadas. En algunos Juicios se le atribuyó un vestido de tonalidad azul grisáceo (fig.90). El gris de las cenizas, color resultante de la suma del negro de la materia corrupta y de la inmortalidad del alma blanca fue elegido para expresar la idea de resurrección. En ocasiones el manto grisáceo presenta el envés de color verde (fig.91). Si el tono exterior del manto corresponde al cuerpo del hombre y el color interior a su alma, el

¹²⁸ *Apocalipsis* 4, 3-6: "El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jasper y a la sardónica, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda... Salían del trono relámpagos, y voces, y truenos, y siete lámparas de fuego ardían delante del trono, que eran los siete espíritus de Dios".

¹²⁹ *San Mateo* 25, 31: "Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con El, se sentará sobre su trono de gloria..."

¹³⁰ *I Corintios* 15, 42-49.

empleo del gris con el verde viene a significar la resurrección prometida a áquellos que regenerasen su espíritu.¹³¹ A estos dos colores hay que añadir un tercero empleado con frecuencia a partir del Renacimiento. Nos referimos al rojo, color tradicional de las vestiduras de Cristo (fig.92).

X.3.6.- Apariciones

Aunque la norma común fue representarle vestido con manto, los iconógrafos aconsejan variaciones que afectan fundamentalmente a la tipología de sus vestiduras según las diferentes apariciones. Siempre que Cristo se aparezca a sus discípulos deberá vestir traje de peregrino o de caminante, generalmente compuesto por un vestido corto ceñido a la cintura¹³² (fig.93). Cuando se aparezca a la Magdalena adoptará el aspecto de un hortelano (fig.94). Pero en la aparición que más importancia adquiere el color es en aquélla donde se muestra a su Madre. Para esta escena, los pintores acostumbraron a elegir el azul para la túnica y el rojo para el manto, alejándose, como veremos, de las opiniones expresadas por los eruditos (fig.95). Así lo testimonian las palabras de Landulfo de Sajonia al asegurar que las vestiduras de Cristo fueron blancas:

... Pues estando deste femblante muy la//mētable la fanctiffima madre y feñora o//rando y manādo de fus ojos lloros crue//les y no de ligero remediabiles/ aparecio le adefora el principe de la gloria jefu rpo fu amantiffimo hijo/vestido de vestidu//ras muy blancas de gloriofa refulgēcia/ bien quales perteneciā para reprefentar el abito dela gloria perdurable y la dignidad de fu nueva refurrection.¹³³

¹³¹ FERGUSON, G., *Signos y símbolos...*, op. cit., pág.219; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.133; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.107; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.143.

¹³² ÁGREDA, M. J. de, *Mística Ciudad...*, op. cit., Segunda parte, lib.VI, cap.XXVII, pág.1081.

¹³³ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., 4 parte, cap.Irr, fol.cirriij.

Unos años más tarde, el blanco vuelve a ser el color elegido por Pedro de la Vega, siguiendo en ello la tradición.¹³⁴ Una variación fue introducida ya en el siglo XVII por Pacheco al advertir que en todas las apariciones de Cristo -exceptuando la de la Magdalena y la de los discípulos-, el resucitado "ha de pintarse con su manto roxo y cuerpo bellissimo, desnudo... lleno de inmensa luz".¹³⁵

X.4.- Los contratos

Puesto que las escenas pintadas de la vida pública de Jesús son bastante escasas, los documentos referentes a la contratación de obras con estos motivos son casi inexistentes limitándose, muchas veces, a la descripción escueta del tema y no aportando ningún dato relevante en cuanto al color. Una excepción es el contrato por el que Manuel Martínez de Estrada se comprometió a estofar el retablo de Santiago en Medina de Rioseco, firmando las condiciones el 22 de noviembre de 1705. Dos eran las escenas que debía pintar estableciéndose una norma de color para cada una: Cristo transfigurado vestiría de blanco mientras que en la Oración del Huerto su vestidura sería de tonalidad violácea.¹³⁶

Las condiciones estipuladas en escritura pública, con fecha 18 de junio de 1697, entre Juan Martínez y Lorenzo de Dios para las pinturas de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, recogen la importancia dada al color de la indumentaria de Cristo cuando iba camino del Calvario. En una de ellas se determina que "la tunica de cristo nazareno se aya de meter de su color morado".¹³⁷

¹³⁴ VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro...*, op. cit., fol.orrvj. Véase además PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.651 y nota 15.

¹³⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., pág.654. Véase también INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, Lib.III, cap.XX, pág.472.

¹³⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, págs.269-270; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 673, Folio 329.

¹³⁷ *Id.*, págs.255-256; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 630, Folio 760 a 763.

En cuanto a las imágenes de Cristo en la cruz, algunos de los documentos especifican no sólo el color del paño que debía cubrir su cuerpo sino también el de la cruz donde tendría lugar su suplicio. El 1 de julio de 1528 Hernan Muñoz concierta con el convento de Nuestra Señora de la Concepción en Cuenca, policromar un Crucifijo y se obliga a realizarlo bajo las condiciones siguientes:

... primeramente que la cruz a de ser verde de la una parte e de la otra e una media caña que tiene ha de ser de oro... Cristo ha de ser de oro lo que le conviniere e el paño ha de ser de oro y dado de blanco sobre el oro y labrado...¹³⁸

La tipología y cromatismo del paño de pureza se repiten en las cláusulas del contrato que Pedro de Oña firmó, el 14 de septiembre de 1601, con los curas y mayordomos de la iglesia Santa María de Rioseco para la ejecución del retablo mayor. Cristo crucificado debía llevar el paño "blanco con sus claros y oscuros y luego echo una lauor adamascado... que sera de solo blanco y oro".¹³⁹

En las escenas correspondientes a las apariciones de Cristo después de resucitado el rojo fue el color elegido de manera más habitual por nuestros pintores para representar sus vestiduras, a juzgar por la gran cantidad de imágenes en las que así aparece. Contratos y cartas de concierto son un testimonio escrito de ello. Valgan como ejemplo las condiciones que, con fecha 24 de agosto de 1621, se impusieron al pintor encargado de policromar el retablo de Santa Isabel. Entre ellas destacamos la que se refiere a la escena de la aparición de Cristo ante su Madre, estando el artista obligado a darle un manto de "una tela encarnada muy rica con todo el demas adorno de la historia".¹⁴⁰

¹³⁸ ROKISKI LÁZARO, M. L., "Datos documentales sobre la pintura conquense del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, nº 253, (1991), pág. 79, nota 27.

¹³⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág. 253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N° 176. Folio 396.

¹⁴⁰ *Id.*, pág. 355.

ABRIR CAPÍTULO XI 4ª PARTE





ABRIR CUARTA PARTE



ANTERIOR

SIGUIENTE



CAPITULO XI.- LA VIRGEN MARÍA

XI.- LA VIRGEN MARÍA

Desde los orígenes del Cristianismo los breves pasajes de los textos canónicos relativos a la Virgen no satisfacían la curiosidad de los fieles. La discreción de los Evangelios se vio compensada por numerosos escritos apócrifos que daban pruebas de una fértil imaginación. Este es el caso del *Protoevangelio de Santiago* que tuvo considerable influencia en su iconografía. El *Evangelio del Pseudo-Mateo* completa algunos pasajes de la vida de la Virgen.¹ Esa literatura apócrifa influyó en el arte de la Edad Media siendo en muchos casos la propia Iglesia la que recurría a los datos suministrados por ella en la celebración de su liturgia mariana. A partir del 397 los miembros de aquélla, reunidos en el Concilio de Cartago, estatuyeron la lista definitiva de los textos auténticos relativos a la Virgen que siglos más tarde sería retomada con motivo de la celebración del Concilio de Trento. De manera general, se condenaron todas las leyendas que podían fomentar falsos dogmas, mostrándose la Iglesia conciliadora con aquéllas que no contenían nada contra la fe y que, por el contrario, podían alimentar el fervor popular.

La importancia que su figura tuvo para la Iglesia y sus fieles así como la asidua representación que los pintores hicieron de la Virgen, llevó a los eruditos a establecer

¹ Para los pasajes relativos a la vida de la Virgen véanse el *Protoevangelio de Santiago*, págs.120-170 y el *Evangelio del Pseudo-Mateo*, págs.178-236, ambos contenidos en la ed. de SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit.,

unas normas para que en todas las representaciones se respetasen el decoro y la honestidad de su persona. Se buscaba, como fin último, evitar los errores que pudiesen crear confusión en la lectura que hacía el fiel de su imagen.

XI.1.- Fisonomía y problemas de coloración

Discrepan los Santos Padres y escritores eclesiásticos en cuanto al color que tuvieron la piel y los cabellos de la Virgen. Nicéforo Calixto, San Epifanio, Gregorio Cedreno y Castro, aseguraron que poseyó un cabello de color similar al del oro.² Entre las razones que esgrimen para basar su defensa se encuentran: las reliquias del cabello de la Virgen y la semejanza con su Hijo. Algunos como Nicéforo Calixto y San Ambrosio afirmaron que los cabellos del Salvador eran de tonalidad dorada.³

Pero no faltaron opiniones en contra. San Alberto Magno, a quien siguió San Antonio, consideró que el cabello de la Virgen fue negro.⁴ Son varios los argumentos que le llevaron a hacer tal afirmación, entre ellos: la tipología de la tonalidad del cabello en la raza judía, la reliquia de la Santa Verónica venerada en Roma (de nuevo se recurre a la semejanza con su Hijo) y, por último, la conveniencia de respetar tanto la calidad de su persona como la honestidad. Además, la tonalidad negra del cabello se consideró un síntoma de buena complexión, excluyendo del cuerpo cualquier indicio de enfermedad.

² SAN EPIFANIO, lib.2, cap.23: "Capillo flavo"; CEDRENO, G., In *Compend. Hist.*: "Fulvo, vel flavo crine"; CASTRO, *Hist. Deip.*, cap.22: "Capillo flavo". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico, en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagines, de la reyna de Cielos, y Tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, 2ª impresión, Madrid, 1740, prólogo, s.p., notas 56, 57 y 58. Para el retrato de la Virgen puede consultarse también la obra de TRENS, M., *María...*, *op. cit.*, págs.19-22, si bien sigue en sus palabras los datos aportados por el jesuita español Juan de Villafañe.

³ CALIXTO, N., *Hist. ecclef.*, lib.1: "Per similes denique per omnia fuit divine, & immaculate suae genitrici"; SAN AMBROSIO, *de Virginib.*, lib.3: "Christus Matrem corpore, virtute referebat Patrem". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, prólogo, s.p., notas 62 y 63.

⁴ MAGNO, S. A., *Quest.*19: "super Missus est"; SAN ANTONIO, 4.p.*Tit.*15.cap.II.§ I: "Ergo Domina nostra habuit capillos nigros. Et postea. Ergo cum Beatissima Virgo habuit corpus perfectissimum, sequitur, quod cerebrum ejus fuit siccum, & calidum, & per consequens habuit capillos nigro". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, notas 68 y 69.

En cuanto al color de la piel tampoco en este caso se llegó a un consenso. Cedreno aseguró que fue oscuro, basándose en el parecer de la propia Virgen al llamarse a sí misma morena y hermosa;⁵ Nicéforo describió su rostro como de color trigueño.⁶ Para algunos, la tonalidad oscura de sus cejas y la conveniencia de que existiese una correspondencia entre todos sus miembros favoreció la opinión de que también fue oscura su piel. Así sintieron San Anselmo, San Epifanio y Nicéforo.⁷

Con rostro moreno pintó San Lucas varias imágenes de la Virgen del natural. Fuentes apócrifas aseguran que María habría bendecido un icono que la representaba, pintado por el evangelista.⁸ Aquellas imágenes se convirtieron en prototipos y fueron copiadas sistemáticamente por los pintores bizantinos atribuyendo a la Virgen un rostro negro. La Iglesia Oriental consideró necesario el recurso "desemejante" del rostro ennegrecido, ya que evitaba que el fiel al contemplar la imagen se dejase llevar por el placer de los sentidos, alejándose de la verdad.⁹

Por su parte, el Occidente medieval desarrolló entre los siglos XI y XII un modelo iconográfico propio que sería copiado en siglos posteriores: nos referimos a las Vírgenes negras, tallas primitivas de simplificados rasgos humanos con aire oriental a las que se dedicaron santuarios en la mayor parte de los lugares de peregrinación

⁵ CEDRENO, G., *In Compend. Hyst.*: "Faciem ejus effe ¿subfuscam?" Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, nota 79. Las palabras de la Virgen son las de la Amada del *Cantar de los Cantares* 1, 5: "Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén..."

⁶ CALIXTO, N., *Hyst. Ecclef.* lib.I, cap.40: "colore fuit triticum referente". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, nota 81.

⁷ SAN ANSELMO: "Nigra supercilia"; CALIXTO, N., *Hyst. Ecclef.*, lib.I, cap.40: "Supercilia ei erant inflexa, & decenter nigra". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, notas 114 y 115. Para una descripción completa de los rasgos físicos de la Virgen siguiendo el pensamiento de Nicéforo véase MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.II, cap.LVI, págs.238-239: "Deipara verò Virgine sic scribit Nicephorus Callistus: Decenti dicendi libertate aduersus homines vsa est, sine rifu, sine perturbatione & sine iracundia maximè. Colore fuit frumentum referente, capillo flauo, oculis acribus, subflauas tanquam oleae colore pupillas in eis habens. Supercilia ei erant inflexa decenter nigra, nasus longior, nabia florida & verborum suauitate plena, facies non rotunda & acuta fed aliquanto longior, manus simul & digiti longiores..."

⁸ Entre otros ejemplos véanse: RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.63; *Tratados de erudición de varios autores* (B. Nacional de Madrid Ms.1713), de una *Relación cierta de la forma, y dónde y en qué tiempo. el evangelista St. Lucas, discípulo del apóstol St. Pablo, sacó de su mano como singular pintor la ymagen o retrato al bivo, de la escogida virgen nuestra Señora, madre del Salvador*, Madrid, 1631 que comprende los fols.254r-257v; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib. I, cap.IX, págs.229-230; TRENS, M., *María...*, *op. cit.*, págs.14-19.

⁹ La teoría de los signos desemejantes fue ampliamente tratada por el Pseudo-Dionisio Areopagita, véase en concreto *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, Introducción, IV, pág.71, nota 175.

(figs.96-98). La teoría que hace derivar estas imágenes del retrato pintado por San Lucas puede resultar falsa si tenemos en cuenta que no fue hasta el siglo XIII, con la toma de Bizancio por los Cruzados, cuando empezó a difundirse el famoso icono por Occidente.¹⁰

Otros han querido zanjar el problema que plantea el color negro en el rostro de la Virgen aduciendo que no fue así en su origen, produciéndose la transformación cromática por acción del tiempo sobre la materia, por el humo de los cirios utilizados en la iluminación de los santuarios, por enterramiento prolongado de la imagen o por causa de otros agentes externos.¹¹ Según este razonamiento serían negras todas las imágenes de la Virgen mal conservadas a través de los siglos. Ciertamente, existen multitud de casos en los que nos encontramos con carnaciones oscurecidas por diversas causas, ajenas todas ellas a la intención original de su creador. Pero ninguna acción de este tipo habría llegado a dar al rostro una coloración negra tan uniforme sin afectar, a su vez, a la policromía de los hábitos de la imagen. Si admitieramos que el cambio de color se ha producido por alteración de la propia materia estructural de la obra, es decir, por el ennegrecimiento del material ligneo (no olvidemos que las Vírgenes negras originales fueron ejecutadas en madera) o por oscurecimiento de la película de barniz, nunca se podría haber llegado a un negro tan intenso sino, como mucho, a un pardo muy oscuro y, entonces, sería más correcto emplear el término "morenas" en vez de "negras" (figs.99-100). Por otra parte, la costumbre mostrada por los artesanos medievales al reproducir las imágenes más veneradas en los lugares de peregrinación célebres podría explicar la tendencia a transformar antiguas imágenes de la Virgen con carnación clara en "negra", pero no resolvería el problema que seguiría existiendo en relación a los arquetipos.

Dos preguntas nos inquietan. Por una parte, qué fue lo que determinó que se creasen Vírgenes negras y, sobre todo, qué intención quisieron revelar sus creadores

¹⁰ HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.28-29.

¹¹ Para las diversas explicaciones dadas a la presencia del negro en la piel de la Virgen véanse TRENS, M., *María...*, op. cit., pág.527; HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.20-26; BEGG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., págs.15-16 y 20-22.

al recurrir a un negro intenso para la carnación de estas imágenes. Sería absurdo pensar que se trataba únicamente de una "moda" de la época o de la pura fantasía del artista, pues en la Edad Media todo se concebía según una necesidad concreta y revelaba una significación real. Además, la idea de hacer el "arte por el arte" era un concepto totalmente extraño a unos hombres que obedecían en su trabajo reglas muy rigurosas impuestas por quién hacia el encargo.

Parece evidente que el negro de la carnación de estas Vírgenes fue intencionado. La explicación de semejante elección puede encontrarse en varios aspectos diferentes que se complementan y enriquecen mutuamente, confiriendo a la negrura del rostro un interesante valor simbólico.

Generalmente, se admite que las Vírgenes negras fueron la versión cristianizada de un culto antiguo. Bajo diversas formas se adoraba a una divinidad femenina, una especie de Diosa-Madre, de Madre-Tierra o, más concretamente, de Diosa-Tierra. Desde la más remota Antigüedad, el negro se asoció simbólicamente con las entrañas de la Tierra que en su total oscuridad estaba dispuesta para germinar. Según la concepción religiosa iniciática universal del gran principio femenino del Universo, la Diosa-Tierra se unía a un mito solar.¹² El Sol (principio masculino activo) fecunda la Tierra (principio femenino pasivo) y de esa unión surge la vida. La Tierra es pues una matriz que concibe y, como tal, simboliza la función maternal (*Tellus Mater*). Es la Gran Madre, origen de toda vida. La fecundidad de aquélla se puso en correlación con la fecundidad divina, humana y, a menudo, con la fecundidad en general.¹³ Así, la Madre-Tierra se convierte en la Virgen-Madre que, a través de la acción divina, dará a luz a un Hijo cuyo fin será salvar a la humanidad.¹⁴

¹² Son muchos los estudiosos del tema que han visto en San Lucas, simbolizado por un toro, la imagen ancestral del mito solar.
¹³ HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.29 y 123; ARES, J. d', "A propos des Vierges noires", en *Atlantis*, n°266, pág.190.

¹³ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., págs.992-993; REVILLA, F., *Diccionario de...*, Madrid, ed. Cátedra, 1990, pág.359.

¹⁴ ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., págs.29 y 84.

La mayor parte de las grandes religiones y mitologías de la humanidad han dado culto a divinidades "negras". Ator, Isis, Cibeles, Deméter o Afrodita, todas ellas diosas de la fertilidad, fueron negras.¹⁵ En Efeso se encuentra un templo levantado en honor a Artemisa (asimilada por los latinos, desde el siglo V a.C, a Diana) donde antiguamente se veneró una estatua de esta diosa realizada en una piedra de color negro.¹⁶ Del mismo color era la gran piedra de Pesinunte (Asia Menor), símbolo de la gran diosa madre Cibeles, adorada por el pueblo frigio y que, a principios del siglo III a.C., fue transportada a Roma instalándola en el monte Palatino.¹⁷

Una perfecta identidad permite relacionar aquellas Vírgenes con las antiguas Diosas-Madres. En el mismo lugar donde se levantó el templo a la diosa Diana, la tradición cristiana sitúa la vida de María durante los años que siguieron a la muerte de su Hijo y sorprendentemente, el término turco que designa el sitio exacto donde ocurrió su Asunción significa "piedra negra" (*Karatchalti*).¹⁸ Los artesanos medievales, al emplear intencionadamente el color negro, subrayaban que para ellos la Virgen negra era al mismo tiempo la María cristiana y la Diosa-Tierra.¹⁹ El recurso cromático utilizado únicamente para la Virgen venía a justificar además un simbolismo a la vez naturalista y religioso. Sin duda, aquellos cristianos debieron tener muy presente la frase del *Cantar de los Cantares* "Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén... No miréis que soy morena:/ es que me ha quemado el sol",²⁰ tan estudiada y analizada

¹⁵ HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.120-121 y 123-125; BEEG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., pág.142; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.747.

¹⁶ HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., pág.124; DUPUY-PACHERAND, F., "Du symbolisme cosmique aux Vierges noires", en *Atlantis*, n°266, (1972), págs.136 y 138; BAC, H., "La Vierge noire des Atlantes", en *Atlantis*, n°266, (1972), pág.147; BEEG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., pág.62. Para otros ejemplos que relacionan las piedras negras con las Vírgenes negras véase ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.126.

¹⁷ ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.103; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., págs.828 y 831.

¹⁸ HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., pág.124; DUPUY-PACHERAND, F., "Du symbolisme..." art. cit., págs.136-137. No faltan opiniones en contra sobre la relación de la Virgen cristiana y las diosas paganas. Trens las califica de "muy documentadas teorías sobre el origen de las imágenes negras cristianas", véase TRENS, M., *María...*, op. cit., pág.526.

¹⁹ HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.124-125; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, J., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.747; REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., pág.269; BIEDERMMAN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.319.

²⁰ *Cantar de los Cantares* 1, 5-6.

por los Padres de la Iglesia que, como más adelante veremos, la interpretaron como una simbología del infortunio, es decir, por acción del Sol sobre la piel.²¹ Pero, si consideramos el texto como una exaltación del amor humano, surgen rápidamente connotaciones en la generalizada devoción del pueblo campesino a las Vírgenes negras; en ellas veían retratadas a las mujeres del campo, morenas por la acción del Sol sobre sus castigadas pieles. Se realizaba así una sublimación de su mundo terrestre a la esfera de lo sagrado (por ejemplo, la devoción a la Virgen de Guadalupe es eminentemente campesina, agrícola)²² (fig.101). Por último destacar que la idea de oscuridad, agua y fuego solar, tan estrechamente relacionada con la Diosa-Tierra y posteriormente asimilada por las Vírgenes negras, tiene una significación muy concreta en la alquimia.²³

Volviendo al análisis del color en la piel de la Virgen debemos destacar la interpretación que algunos Santos Padres y doctos escritores hicieron de las famosas palabras pronunciadas por la Amada en el *Cantar de los Cantares*. Si bien era verdad que la Virgen se había descrito como "morena", no olvidó aducir la causa de ello, encontrándose ésta no en su ser propio (color nativo de la piel) sino en la acción de los rayos del Sol sobre su rostro blanco y rubicundo transformándolo en moreno.²⁴ De ahí que se considerase más ajustado a la verdad que el color de su rostro fue claro y luminoso. Así lo mantuvo San Alberto Magno, confirmando su parecer con el de algunos filósofos que, como Galeno, habían asociado una piel blanca a una complexión templada y, por ende, a un buen temperamento. Puesto que la Virgen gozó del mejor de los temperamentos, su rostro perfecto pedía la participación de estos dos colores

²¹ Véase Job 30, 30: "Mi piel se ha ennegrecido sobre mí..."

²² Esta Virgen, catalogada por los estudiosos del tema como "negra" no lo es, al menos en cuanto al color de la carnación como demostrado con motivo de la restauración de la imagen realizada en 1992. La eliminación de los repintes ha permitido descubrir los de carnación original de color trigueño claro. Véase ARQUILLO TORRES, F. y J., "Estudios realizados con motivo de la restauración de la imagen de Santa María de Guadalupe, Cáceres", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, J. págs.303-317. Para la leyenda de arraigo popular se puede consultar MONTES BARDÓ, *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*, Sevilla, 1978, pág.112. Eliade ha denominado esta experiencia religiosa como "cristianismo cósmico", véase DE, M., *Mito y realidad*, ed. Labor, Barcelona, 1992, pág.180.

²³ El tema ha sido tratado en el capítulo dedicado a las correspondencias del color, concretamente en el apartado dedicado a la alquimia.

²⁴ *Cantar de los Cantares* I, 6: "No miréis que soy morena:/ es que me ha quemado el sol".

que, si bien aislados producían gran frialdad en el sujeto o demasiado calor, unidos manifestaban una perfecta complexión.²⁵ Afirmación corroborada por las palabras de San Antonio:

Porque el color que procede de la igualdad de los humores, es el mas noble, y fuè el que Vos, gran Reyna, tuvifteis... y procediendo de aquella igualdad el color, que participa de candido, y rubicundo; este es el que debia contribuir à vueftra corporal belleza.²⁶

El tema que venimos analizando también encontró su exposición en los sermones adquiriendo un enfoque bastante simbólico. A la pregunta de qué color era su piel, el dominico Gabriel Berletta respondió que cualquier color aislado podía aportar cierta imperfección a su persona, encontrándose la belleza de su rostro en la participación de todos los colores.²⁷

El arte occidental recogió estas creencias y las trasladó a las representaciones iconográficas de la Virgen. Los cabellos rubios y la tez clara fueron el modo de expresar con claridad su origen divino, puesto que el amarillo es un color con un alto contenido de luz y María descendía de la luz divina. De ahí que los artistas le atribuyeran también una aureola dorada (fig.102). Sin duda, la elección de uno u otro modelo dependió no sólo del ideal del pintor sino de las exigencias del cliente que encargaba la obra. Más aún, el gusto por la copia bien pudo motivar la repetición de determinadas imágenes marianas que, si en su origen fueron de una tonalidad blanca y rubicunda en cuanto a la carnación, con el paso del tiempo y por acción del humo

²⁵ MAGNO, S. A., *Quaest.* 20. super Mixtus est, §.2: "Primus color (compositus ex albedine, & rubedine) est nobilissimus, & ratiocinatio determinatus, & sic à Galeno in temperata complexionem positus est; hunc igitur concedimus in corpore Beatissime Virginis"; GALENO, In *Art.Medic.*: "Signum optimae temperature est color commixtus ex albo, & rubro". Cfr. VILLAFANE, J. de, *pendio historico...*, op. cit., nota 82.

²⁶ SAN ANTONIO, 4.p.Tit.15, cap.II, § I: "Ille autem color, qui est compositus ex rubore, & albedine, ut dicit Joannitus, est qualitate procedens: omnes alij ex inaequalitate procedunt humorum; unde primus, scilicet, ex albo, & rubro, est nobilissimus, &c". El mismo sentir es CARTAGHENA, Tom.2.*Hom. Cathol.*, lib.2. Hom.5: "Observandum censui primò, Albertum M. afferere, colorem rei vultus Deiparae Mariae mixtum fuisse ex candido, & rubicundundo, quod fanè mihi valde verisimile est". Cfr. VILLAFANE, J., *pendio historico...*, op. cit., notas 83 y 84.

²⁷ BARLETTA, G. de, *Sermones celeberrimi*, I, Venecia, 1571, pág.173. Cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, op. cit.,

de velas o antorchas cercanas a la obra, modificaron su cromatismo, ennegreciéndose hasta semejar que fue negra.²⁸

XI.2.- El personaje y su vestimenta

Si las descripciones que los Santos Padres hicieron del físico de la Virgen encontraron fiel reflejo en el arte, no ocurre igual con el color usado en su indumentaria, existiendo un distanciamiento de los artistas con respecto a la tradición elaborada por aquéllos. El diferente tratamiento que unos y otros dieron a su persona fue determinante en esta selección. En general, dos aspectos deben ser considerados en cuanto a la forma y al color de las prendas con las que vistió María:²⁹

- a.- uno austero, donde la vestidura es lisa y simple, compuesta por túnica y manto cuya tonalidad es siempre la propia de la calidad del material. Con este modelo de indumentaria se pretendía exaltar la humildad de la Virgen.
- b.- otro fastuoso, caracterizado por el empleo de telas de gran riqueza en cuanto al tejido y a su cromatismo. María se identifica con la emperatriz de la Tierra.

La necesidad de salvaguardar el decoro llevó a algunos de los primeros Padres a considerar que la Virgen, en señal de humildad y modestia, usó vestidos cuya tonalidad era el color nativo de la materia de que estaban compuestos. Así pensaron,

²⁸ Una excepción a lo dicho la constituyen las imágenes de Montserrat y Guadalupe en España, las cuales presentan el rostro negro siguiendo el modelo de los Iconos de la Iglesia Oriental.

²⁹ Sobre la indumentaria de la Virgen en el arte pueden consultarse TRENS, M., *María...*, op. cit., págs.613-624; BERNÍS, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte*, XLIII, n.º170, (1970), págs.193-218.

entre otros, Nicéforo y Gregorio Cedreno.³⁰ El argumento más utilizado para defender este pensamiento fue la creencia de que la propia Virgen había indicado a San Lucas cómo debía pintarla.

Sin embargo, tales consideraciones tuvieron una escasa repercusión entre los artistas que acostumbraron a representarla con manto azul ultramar y túnica púrpura, variando éstos si la escena así lo requería. Ya en la Antigüedad, ambos colores fueron considerados los más caros y, por sus connotaciones, se eligieron como los más adecuados para expresar la dignidad y realeza de María. Si el rojo es símbolo del amor divino y el azul de la verdad, el púrpura resultante de la mezcla de ambos, participará del significado simbólico de los dos connotando el amor de la Virgen hacia la verdad divina. Frecuentemente, este color aparece combinado con un azul de tonalidad luminosa y, por tanto cercano al blanco, lo que añadía un valor de pureza. Las consideraciones descritas llevaron a Hugo de San Victor a afirmar que el púrpura era un color especialmente apropiado para la Madre de Dios.³¹ Así la representaron los artistas bizantinos, probablemente dejándose influenciar por la reliquia del manto utilizado en vida por la Virgen. La leyenda se encargaría de hacer circular la creencia entre los fieles de que al ser trasladado en el siglo VII de la Iglesia de Blancherinae a Hagia Sophia, los allí presentes pudieron comprobar con sus propios ojos cómo el tinte púrpura de su tejido se había mantenido milagrosamente imperecedero.³²

³⁰ CALIXTO, N., *Hist. Eccles.*, lib.2, cap.23: "Vestimentis, quae ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit; id quod etiam nunc, sanctum capitis ejus velamen offendit"; CEDRENO, G., In *Comp. Hist.*: "Vestes amplexans nullo colore tinctas"; SAN ANSELMO: "Ferens pannum proprii coloris". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, op. cit., notas 171 y 172. Véase también MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.II, cap.LVI, pág.239: "... vestimentis quae ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit..."

³¹ VICTOR, H. de S., *Opera Mystica. Sermones Centum*, Sermo XLVI In Assumptione beatae Mariae, (PL 177, 1024): "... Sed praetermissis omnibus aliis de sola viola dicamus, ut qualiter beatissimam Virginem non solum purpureo colore, verum et aliis quibusdam proprietatibus suis evidenter significet ostendamus. Physici suis in libris affirmant, et medici in suis confectionibus probant violam naturam habere frigidam, et ideo contra calidos morbos esse bonam. Significat ergo recte carnalium extinctionem vitiorum. Carnalia quippe vitia quasi calidi morbi sunt, quia miseram animam, quam tenent, suis fervoribus incendunt... Habet viola colores duos, viridem scilicet et purpureum" y (PL 177, 1025): "... Bene ergo purpura regalem significat dignitatem. Beata itaque virgo Maria vere purpura fuit, quae super omnes sanctos regali dignitate velut domina mundi, et regina coeli, effulsit..."

³² CAMERON, A., *Continuity and change in Sixth-Century Byzantium*, Variorum reprints, Londres, 1981, concretamente XVII.-The Virgin's robe: an episode in the history of Early Seventh-Century Constantinople", págs.51-53. Cfr. también por GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.130.

Tampoco faltó quien recomendo la sustitución del azul por el verde. Santa Hildegarda de Birgen, mística medieval, atribuyó gran importancia a este color asociándolo con la noción de *viriditas*. La *viridité* (verdor de juventud, fertilidad o regeneración) fue una propiedad que la mística asignó a Dios y, por extensión, a todos los hombres que mostrasen su deseo de seguirle. Es así como la Madre de Cristo se convierte en Virgen toda verde (*Viridissima Virgo*).³³ Pero la idea no era nueva. Ya en la Antigüedad las palabras verde, virgen y Venus estaban conectadas por un extraño simbolismo. Los griegos distinguían con el nombre de Venus a dos tipos de diosas: una terrestre, de color negro y otra celeste, de color verde. Esta última regía la generación carnal y era considerada el emblema de la regeneración espiritual mediante el amor.³⁴ Isis, potestad egipcia nocturna y tenebrosa, fue asociada al Nilo, a la tonalidad verdosa de su agua y de la vegetación nacida con ella. De ahí que algunas de sus estatuas talladas en madera y pintadas de negro, llevasen incrustadas piedras verdes a modo de ojos.³⁵ El agua, símbolo de la pre-creación es evocadora de un período de tinieblas previo al nacimiento de vida. Tanto a las diosas paganas como a las Vírgenes negras les fueron otorgados ambos colores.³⁶ La doble idea de oscuridad (negro) y de agua (verde) es fundamental en su culto. Así, en la procesión de la Candelaria (*chandelles* = luz), celebrada en Marsella, los fieles ofrecen a la Virgen negra de la cripta cirios de color verde.³⁷ En España la costumbre de ofrecer cirios verdes se mantuvo vigente en el monasterio de Guadalupe y en el de Montserrat hasta al menos el siglo XVI.

³³ BIRGEN, H., *Selvias*, Corpus Christianorum, Turnholt, ed. Adelgvndis Führkötter O.S.B., 1978, pars II, visio VI, c.25, 1014-1015: "... Filius meus natus est de incorrupta Virgine, quae ignara ullius doloris fuit, sed quae in uiriditate integritatis suae permansit, ut gramen in gloria uiriditatis suae uiget, super quod ros de caelo cadit"; Véase además MAISONNEUVE, R., "Le symbolisme sacre des couleurs chez deux mystiques medievales: Hildegarde de Birgen/Julienne de Norwich", en *Les Couleurs au Moyen Âge*, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, (1988), Université de Provence, pág.259; BIEDERMMAN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.476.

³⁴ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.120; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.23 y 25; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.101 y 103.

³⁵ Cfr. DUPUY-PACHERAND, F., "Du symbolisme cosmique...", art. cit., pág.135; ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.254.

³⁶ María, el nombre de la Virgen (*Myriam* en lengua semítica), está consagrado a las fuerzas del Universo en formación. La primera sílaba y la última poseen un sentido simbólico preciso (Mare en latín evoca al mar y las energías oceánicas; Iam en semítico significa Agua). Cfr. *Id.*, págs.134-135.

³⁷ Cfr. ARES, J. d', "A propos des...", art. cit., pág.191; BEEG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., pág.64.

Incluso en el siglo XVIII una Cofradía de Plateros de Madrid, cuya patrona era una Virgen negra -Nuestra Señora de la Salud-, se hacían llamar "De la Cera Verde" ya que tenían como obligatorio este color en las velas que debían llevar los cofrades en los entierros, en las procesiones y en las rogativas de carácter votivo.³⁸

A pesar de este simbolismo, no parece que tal color sustituyese en importancia al azul pues cuando los artistas recurrieron a su empleo generalmente lo hicieron para los enveses de la túnica o del manto y, en un grado mucho menor, para el conjunto de la prenda (figs.103-104). Un ejemplo del último caso es descrito por Interián de Ayala cuando recrimina la mala costumbre de sustituir el azul por el verde en su indumentaria:

... no han faltado algunos, y no del vulgo, que no han seguido el mismo rumbo, como me acuerdo haberlo advertido muchas veces en Salamanca, y en este Convento de Madrid, en una Imagen que está bastante á la vista, donde se representa á la Soberana Virgen con majestad ciertamente decente; pero adornada con vestidos de color verde, y carmesí: Pintura, que hizo un excelente Artifice por cierto, pero en que se alejó demasiado de la verdad...³⁹

Con todo, son muchos los textos que al referirse al color del manto de la Virgen lo describen como "verdoso". Esto merece una reflexión. El amarilleamiento de los barnices así como la exudación del aglutinante oleoso, pudieron ser causa de alteración de un azul original, tornándolo en un tono verduzco o amarronado (figs.105-106). Bien pudo el pintor que realizara la copia de esta imagen imitar el color superficial, dejándose llevar por las apariencias e ignorando la norma iconográfica. Copias realizadas por voluntad de clientes que deseaban tener una imagen semejante a alguna pintura conocida. Ejemplo de ello es la carta de concierto, con fecha del 12 de enero de 1540, en la que el pintor Esturme se obligó a pintar una imagen de la Virgen "de

³⁸ Datos aportados por ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.251. Véase además HERNÁNDEZ PERERA, J., "Los plateros madrileños de la Cera Verde", en *Archivo Español de Arte*, XXV (1952), pág.87.

³⁹ Se refiere al lienzo del Convento de la Merced en Madrid, obra del pintor Eugenio Cajés. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.X, pág.402.

las mismas colores e faycion que esta pintada la ymagen de nuestra señora del antigua en la santa yglesia de seuilla".⁴⁰ Exactamente lo mismo se deriva del contrato, fechado el 27 de enero de 1623, por el que Luis de la Peña se comprometía a hacer una imagen de Santa Ana dando lecciones a la Virgen Niña para el retablo de la iglesia de Santa María la Blanca de la Campana en Sevilla. El artífice se obligaba a que sendas imágenes de escultura policromada, tuviesen "las mismas colores que tienen las dichas ymágenes de la madalena".⁴¹

Por otra parte, el repintar imágenes alteradas en su cromatismo por el paso del tiempo fue práctica común entre los pintores antiguos y aparece recogida por algunos tratadistas que también practicaron la pintura. Pacheco narra cómo reparó los colores de una Crucifixión y restituyó el azul del manto de la Virgen por estar gastado.⁴² El conocimiento que demuestra el tratadista de la iconografía mariana parece que no siempre estuvo al alcance de todos. Son muchas las obras que llegan a manos del Restaurador en las que el tradicional manto azul aparece repintado de verde, sin duda, al haberse realizado tal intervención una vez velado el azul por la oxidación de la película de barniz (fig.107).

La fuerza de la costumbre de un pueblo que mostraba gran devoción hacia las imágenes marianas y el prestigio que ciertas obras habían alcanzado entre los clientes y los pintores, llevándoles a copiarlas una y otra vez, tuvieron más poder que los antiguas aseveraciones de los Santos Padres, terminando los colores rojo y azul por ser aceptados en el seno de la Iglesia. Paleotti y Molano son algunos de los teólogos que recogen estos usos en sus escritos.⁴³

⁴⁰ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IX, (Arte hispatense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.44; refiere al Oficio V. Pedro de Castellanos. Legajo 1º de 1540. Registro 7.

⁴¹ *Id.*, tomo II, pág.94.

⁴² Se trata de una tabla de mano de Mase Pedro de Campaña. Cfr. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.IX, g.549.

⁴³ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.414: "L'abito della beata Vergine si fa più communemente di colore turchino caeruleo; altri nondimeno lo fanno diversamente"; MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.II, cap.XXIV, pág.294: "Vestibus beate reginis, communi pictorum fententia colore caelesti, aut caeruleo conficitur: alig tamen aliter faciunt"; CITADELLA, L. N., *Istruzioni pitor...*, op. cit., lib.IV, cap.I, págs.186 & 5: "In quanto alla celeste bellezza, di che la investiva la stessa divina Grazia, non potrà mai

Contra tales hábitos se alzó la voz de Interián de Ayala. En su defensa acérrima de las ideas promulgadas por Trento condenó el uso de dichos colores, recomendando al pintor que se ciñese a la opinión de los antiguos Padres. María debía vestir con colores sencillos, tales como el pardo y el blanco.⁴⁴ Con ellos aquél conseguiría que sus imágenes expresasen la decencia que correspondía al rango de su persona (fig.108). Sólo la "autoridad de la costumbre" hizo que el uso del rojo y del azul en las vestiduras de la Virgen no fuese reprehensible.⁴⁵

XI.3.- Adecuación del color a la historia

Los artistas adecuaron el color del vestido de la Virgen a la escena narrada en la pintura. En las siguientes líneas veremos cómo a los colores tradicionales rojo y azul se sumaron otros que irían, poco a poco, imponiéndose como norma en la representación de ciertas escenas de su vida. Así, el blanco sustituirá al rojo en las Inmaculadas, el violeta y, en menor grado el negro y el blanco, se convertirían en los colores más convenientes para escenas de dolor.

XI.3.1.- Inmaculada Concepción

El arte español crearía un tipo artístico de María sin precedentes en la Edad Media. La Virgen ya no es figurada como Madre sino como símbolo de una idea

pennello dipingerla, nè mente umana immaginarla. Ma il vestito, che tutti adottano i pittori, è il manto affatto ceruleo, che noi diciamo d'oltramar, e la veste de una viva e risplendente porpora ..."

⁴⁴ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.I, págs.7-8. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., págs.186-187,& 5: "... Maria Vergine contentavasi, come creder si deve, dei colori naturali, che sono il bianco ed il grigio; nè d'altronde avrebbe acconsentito nella sua perfetta modestia, sprezzo d'ogni fasto, di vestire a colori sì vividi e sfarzosi. Già si parlò degl'indumenti, e dei colori che usavansi a quel tempo, ed in quelle regioni, e solo si osserva che se pur fossevi amore di storia, o di costume, non fia però del genere dei perniciosi".

⁴⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., pág.7. Para la adecuación de los colores al decoro véase también págs.2-3. Antes que él otros teólogos se habían referido a la humildad en el vestir de la Virgen, véase como ejemplo RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.63: "... Los vestidos que trala no eran teñidos, fino de fu color nativo".

abstracta, la inmunidad del pecado. A la profusión que el tema tuvo en la teología y en el arte, contribuyó en gran medida el ferviente interés que se desencadenó en el seno de la Iglesia sobre la doctrina de la Concepción de Cristo. De manera general, los pintores siguieron los argumentos esgrimidos por teólogos y predicadores, acomodando a ellos sus imágenes a fin de lograr un fiel reflejo de las ideas.

Las visiones místicas que contribuyeron en la representación iconográfica del tema fueron determinantes en la elección del color de la túnica de la Inmaculada. En 1218 San Pedro Nolasco, siguiendo las indicaciones de la Virgen en una de sus apariciones, fundó la Orden de la Merced. Se cree que la visión ocurrió en la noche del 1 al 2 de agosto del citado año y en ella María le ordenó que "... el hábito debía ser blanco y que él fuese el primero en vestirlo..." Esta visión fue plasmada en algunas pinturas donde se atribuyó a la Virgen un vestido blanco, el mismo color que en honor a su pureza inmaculada eligieron los mercedarios para su hábito⁴⁶ (fig.109).

Pero fue la visión mística descrita por Beatriz de Silva la que ejerció una mayor influencia en el arte, encontrando en ella los pintores el ideal para sus imágenes. La biografía que Gutiérrez escribió de la Santa nos aporta el dato preciso sobre el color del vestido con el que se cubría la Virgen. "Vestía -dice el biógrafo- túnica blanca como la nieve... y un precioso manto de color de cielo".⁴⁷ Fundada la Orden de las Concepcionistas franciscanas y aprobada en 1484 por el papa Inocencio VIII, sus miembros se distinguían por el hábito blanco y azul. Se establecía así una estrecha conexión entre el color del hábito como signo distintivo de la Orden y el tipo de Inmaculada asumido por la misma.⁴⁸

⁴⁶ PLACER LÓPEZ, G., *San Pedro Nolasco. Fundador de la Orden de la Merced*, Orense, 1938, pág.8; GARCÍA GUTIÉRREZ, F., "Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra", en *Revista Estudios*, (1985), pág.35.

⁴⁷ GUTIÉRREZ, B., *Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1886, Mss.1787.

⁴⁸ Por esta bula se ordenaba que la Abadesa (M. Mariana de Luna) y las monjas del convento de Santa Fe, vistiesen hábito y escapulario blancos y manto de color azul celeste. Véase HORNEDO, F. de., "La pintura de la Inmaculada en Sevilla (1ª mitad del siglo XVII)", en *Miscelanea*, Comillas, XX, (1953), pág.182. Véase además CONDE, R., *La Beata Beatriz de Silva. Su vida. Fundación de la Orden de la Purísima Concepción*, Madrid, 1931.

En el siglo siguiente Martín Alberro encargó a Juan de Juanes una pintura de la Inmaculada para el colegio de San Pablo de Valencia, fijándole la tipología de la imagen: "Aveis de pintarme una purísima Concepción, como yo os dixere". Juanes la pintó vestida con una sencilla túnica blanca y un manto azul, siguiendo la visión que tuvo aquel jesuita⁴⁹ (fig.110). Así lo recoge el padre Juan B. Bosquet cuando dice "vióla con saya blanca, y manto azul".⁵⁰

Por su perfecta adecuación representativa con la doctrina de la Inmaculada, los jesuitas mostraron un gran reconocimiento hacia la imagen de este pintor, proliferando las copias. Los artistas que trabajaron bajo las órdenes de las Concepcionistas se encargaron de reproducir la imagen con gran fidelidad, alcanzando su capacidad de influencia a la representación iconográfica que hicieron los pintores en el siglo XVII.

Si Valencia fue en el siglo XVI el centro de exaltación de la Inmaculada, Sevilla se convierte en el siguiente siglo en la ciudad del culto a la misma. Un cronista de las fiestas celebradas en 1626 en Astorga con motivo del voto y solemnidad de la Purísima, describió en los siguientes términos una de las imágenes del escultor Gregorio Fernández:

... el cabello suelto ondeado graciosamente sobre el manto de zafir color de cielo, cuyas estrellas eran de piedras preciosas... la túnica era blanca de un imitado tabí...⁵¹

⁴⁹ Esta pintura, realizada por Juan de Juanes entre 1565 y 1575, se conserva actualmente en la Iglesia de los jesuitas de Valencia (1565-1575). Véase "La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura" en *Archivo de Arte Valenciano*, n° 2, (1917), págs.113-128; TORMO, E., "La Inmaculada y el arte español", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, págs.177-181. Algunos historiadores han relacionado la Inmaculada de Juanes con la visión de Sor Isabel de Villena, abadesa del Convento de la Trinidad de Valencia. Véanse TORMO, E., "La Inmaculada y...", *art. cit.*, pág.129; GUIX, J. M., "La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en *Miscelánea*, Comillas, XXII, (1954), págs.324-325.

⁵⁰ Del manuscrito de la Historia de la casa profesa de Valencia del P.Juan B. Bosquete. Cfr. ELIZALDE, I., *Entorno a las Inmaculadas de Murillo*, editorial Sapiencia, Madrid, 1955, págs.155-156. La visión del Padre Martín Alberro es recogida además en PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, vol.3: *El parnaso español laureado. Vidas de los pintores y escritores eminentes*, págs.89-90; TRENS, M., *María...*, *op. cit.*, págs.154-156.

⁵¹ Cfr. STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, págs.78-79. Véase además ESCANCIANO NOGUERA, S., "Una Inmaculada de Gregorio Hernández de la Catedral de Astorga", en *Archivo Español de Arte*, n°23, (1950), pág.75.

Y, a pesar de todo, fue costumbre muy arraigada la de representar a la Inmaculada con sus colores tradicionales, esto es, rosa y azul (figs.111-112). Parece que esta tradición siguió vigente hasta aproximadamente la década de 1630, época en la que se prefirió representarla con túnica blanca. La causa de este cambio debe buscarse en el proceso de beatificación de Dña. Beatriz de Silva, que al recordar a los fieles las visiones de la Santa, marcó una nueva etapa en la iconografía de la Inmaculada. Algunos tratadistas se refirieron a esta aparición, extrayendo de la misma los colores con que debían los pintores figurarla en sus imágenes. Pacheco les aconsejó que siguiesen el modelo por él pintado entre 1615 y 1630 (fig.113). La Virgen debía parecer una niña hermosa de doce o trece años, con las mejillas rosadas y los cabellos rubios cayendo sobre sus hombros. En cuanto al color de sus vestidos, añade:

Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva... vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo...⁵²

No fue ajeno Madrid a los anhelos populares imperantes en el siglo XVII. Los pintores, impregnados del fervor popular y dedicados casi por completo a los encargos, crearon un número extraordinario de Inmaculadas con túnica blanca (fig.114). Son de nuevo los datos suministrados por las visiones místicas las que marcan la pauta a seguir en la iconografía del personaje. Quizá sean las *Revelaciones* de Santa Brígida las que gozaron de una aceptación mayor por parte tanto de los artistas como de los clientes madrileños.⁵³

⁵² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, págs.576-577. Ya en el siguiente siglo, Interián de Ayala refiriéndose a las palabras del tratadista y a la visión mística de Dña. Beatriz de Silva, recordó a los pintores que debían representarla con túnica blanca y manto cerúleo, considerando que este era el mejor modo de expresar la dignidad del hecho. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.II, pág.12.

⁵³ SUECIA, Sta. B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación XXIII, pág.74: "Vió una vez santa Brígida á la Reina del cielo, Madre de Dios... llevaba una túnica de oro que brillaba con indecible esplendor, y con manto de cielo sereno y claro".

La bula *Sollicitudo omnium*, promulgada por el papa Alejandro VII en 1661, fue determinante en el dogma de la Inmaculada y no hizo sino difundir aún más el modelo de túnica blanca.⁵⁴

Si bien es cierto que durante todo el siglo XVII los artistas se inclinaron por este tipo, no lo es menos su coexistencia con la túnica rosa tradicional. En cualquier caso, son los clientes con sus gustos y preferencias, los que condicionaron en último extremo al pintor en la elección del color.

XI.3.2.- Infancia de la Virgen

Textos e imágenes coinciden en la elección del rosa para la túnica y del azul para el manto en todas las escenas de la vida de la Virgen en su niñez. La escasez de documentos escritos en los que se especifica dicha selección cromática nos hace pensar que estaba lo suficientemente arraigada en las tradiciones de taller, siendo innecesaria la imposición de normas estrictas. A partir del siglo XVII observamos cierto cambio, siendo bastantes los tratadistas del momento que dedicaron algún apartado de sus obras al análisis del tema, dando recomendaciones a los pintores (fig.115). Sirva de ejemplo la descripción que Pacheco hizo de la Presentación en el Templo, en la que se sigue la tradición:

... la gloriosa Niña subiendo sola, de edad de tres años, muy hermosa... su túnica rosada y mantellina azul... una cinta rosada ceñida por él (se refiere al cabello)... y calzada con sus zapaticos azules... cosas favorecidas en la Escritura sagrada...⁵⁵

⁵⁴ Para la selección del color en las Inmaculadas del siglo XVII véase el estudio de HORNEDO, F. de, "La pintura de...", *art. cit.*, págs.167-198.

⁵⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.587.

Tampoco faltó quien se refiriese a la riqueza de los vestidos usados por la Virgen ya desde sus primeros años de vida. Interián de Ayala admitió las pinturas en las que aparecía adornada con un rico vestido por ser "creible" que así la ofreciesen sus padres al Señor.⁵⁶

Exactamente con los mismos colores "túnica rosada y manto azul" debían los pintores representar a la Virgen cuando recibía lecciones de su Madre⁵⁷ (figs.116-117). Una escena que, a pesar de no tener ningún fundamento en las Sagradas Escrituras, gozó de gran estima entre el vulgo, contribuyendo a su proliferación a través de las copias. Pacheco consideró la imagen de la iglesia parroquial de la Magdalena como la representación más antigua del tema. Originalmente, esta obra representaba sólo a Santa Ana pero posteriormente otro escultor le añadió la talla de la Virgen Niña leyendo, siendo finalmente ésta la que copiaron sin cesar los pintores. Así consta en el contrato por el que Luis de la Peña se comprometió, el 27 de enero de 1623, a pintar una imagen de la Virgen para Santa María la Blanca de la Campana, especificándose que ésta debía ser idéntica a otra imagen de Santa Ana con su hija situada en la iglesia de la Magdalena de Sevilla. De igual manera, se precisa que ambas tendrían que ser pintadas "con las mismas colores de bestido que tienen las dichas ymágenes de la madalena".⁵⁸

Pero, donde el color adquiere un valor simbólico más claro, es en las imágenes de la Virgen Niña cosiendo. La escena, inspirada en el *Evangello del Pseudo-Mateo*, narra cómo María, desde muy pequeña, se dedicaba a trabajar la lana utilizando hilos de colores.⁵⁹ Un estrecho vínculo une éstos con la tonalidad de sus vestiduras. Tanto para la tradición judaica como para la cristiana, las diferentes tinturas de los tejidos

⁵⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.III, pág.18.

⁵⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., pág.583.

⁵⁸ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo II, Sevilla, 1928, pág.94.

⁵⁹ De esos materiales precisoso había de ser tejido y bordado el velo conforme a las indicaciones del *Exodo* 26, 31-36; 35,25; 36,35-37. Para los apócrifos véanse *Protoevangelio de Santiago*, cap.X, págs.147-148; *Evangello del Pseudo-Mateo*, cap.VIII, pág.194, ambos en Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid 1993.

utilizados en las cortinas del Templo no carecían de simbolismo (fig.118). Si en su origen estos colores fueron asociados con los elementos y se consideraron un emblema del Universo, posteriormente sus atributos iniciales se ampliaron aunque siempre se mantuvieron fieles al esquema de cuatro colores. Probablemente la aportación más importante sea la de San Isidoro de Sevilla al atribuirles una importante significación mística. Para este doctor el azul simbolizaba el cielo; el púrpura era símbolo del martirio; el escarlata se asociaba a la caridad y el blanco con la castidad y la pureza⁶⁰. Trasladando este pensamiento a la indumentaria de María podemos decir que su túnica roja es símbolo no sólo de amor y caridad sino también de la realeza de su persona. El manto azul expresa fidelidad y esperanza. La combinación de ambos en las dos prendas de vestir puede significar la autoridad y el amor de Dios Padre hacia la Virgen. Por último, el paño blanco que borda con sus manos ha sido considerado una clara prefiguración del sudario de Cristo⁶¹ (fig.119).

El significado de los colores al que acabamos de aludir aparece en una declaración hecha por el pintor Diego Valentín Díaz para la pintura de un retablo en el colegio de las Niñas Huérfanas en Valladolid. En este documento se describe una escena de la Virgen cosiendo que no tendría nada de particular si no fuese precisamente por la explicación dada a cada uno de los hilos utilizados en la costura:

... y la labor es labrar con letras un Jesus que contiene tres letras en sinificacion de la santisima Trinidad... ansi en el lienço blanco va labrando con encarnado este divino nombre y bien a proposito la disposicion pues en el la misma tubo en sus entrañas al berbo divino...⁶²

⁶⁰ SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., XIX, xxi, 1-8.

⁶¹ LÓPEZ DE ESTRADA, F., "Pintura y literatura...", art. cit., pág.39.

⁶² GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.46.

XI.3.3.- Desposorios

Casi sin excepciones, los colores tradicionales rojo y azul se mantienen en las vestiduras de la Virgen durante sus Desposorios (fig.120), si bien pueden aparecer también otros. Pacheco recomendará a los pintores cuando compongan esta escena que adecuen la indumentaria a la decencia de su persona. Censuró la tendencia de pintarla con traje profano (saya grande ajustada a la cintura, llena de cintas de colores y con mangas anchas) por no ser "cosa decente", costumbre heredada por influencia veneciana y que, a pesar del sentir del tratadista, tuvo en España numerosos seguidores.⁶³

Pero no siempre eligió el pintor una tonalidad rojiza para su vestido. Aunque no son abundantes hay pinturas donde la Virgen desposada viste túnica blanca ceñida a la cintura con una cinta rosa y manto azul (fig.121). La sustitución del rojo tradicional por el blanco puede deberse a la influencia de las leyendas populares en el arte. En este caso se trataría de la donación que hizo Carlos el Calvo en el año 877 del "auténtico" traje que usó María en sus desposorios con José. Proveniente del tesoro imperial de Bizancio, aquél es una túnica de color crudo, sembrada de flores azules, blancas y violetas.⁶⁴

XI.3.4.- Otras escenas de la vida de la Virgen

Rojo y azul triunfan plenamente en las vestiduras de la Virgen cuando se trata de la Anunciación y, en general, en todos los ciclos narrativos del Nacimiento,

⁶³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, págs.591-592. Las palabras de Pacheco fueron recogidas por Interián de Ayala haciendo especial incapie en la modestia que debía expresar el color utilizado en los vestidos de la Virgen. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.III, pág.25.

⁶⁴ Según lo cuenta SUÁREZ, F., *José, Esposo de María*, ed. Rialp, Madrid, 1982, cap.VIII, pág.57.

Adoración y demás escenas familiares. La elección cromática, iniciada por los pintores medievales, permanecería invariable en el transcurso de los siglos (figs.122-125).

XI.3.5.- Escenas de Dolor

Aunque en ciertas escenas se respetaron los colores tradicionales (como ocurre en las Crucifixiones), generalmente los pintores se inclinaron a sustituirlos por otros más acordes al sentimiento que se debía expresar. Violeta (mezcla de rojo y azul a partes iguales), azul en su tonalidad más oscura, negro y, en casos excepcionales blanco, fueron los colores elegidos para tal fin.

Algunos consideraron la tonalidad violácea de su túnica como un elemento más que ayudaba al fiel a reconocer en su imagen a la Madre de Cristo sacrificado para salvar a la humanidad (fig.126). Este color adquiere su significado simbólico de los componentes de la mezcla, simbolizando en el caso que nos ocupa el gran amor y sacrificio que mostró la Virgen al hacer entrega de su Hijo a los hombres.⁶⁵ En el uso del violeta se podría ver también la expresión de un doble símbolo: amor a la verdad y verdad del amor. Dicha significación tiene como origen una interpretación particular de la composición de aquel color, formado por rojo y negro, representando la penitencia, acto de dolor por el que sufrimos y acto de amor como razón que determina el querer sufrir. En el violeta del manto de la Virgen vemos que el negro, símbolo del dolor, se alía con el rojo, símbolo del amor.⁶⁶

Fueron muchos los que se inclinaron por el azul oscuro (figs.127-128). Así lo recogen algunos tratados italianos del Renacimiento que coinciden en dar a María un

⁶⁵ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.126-127; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.119.

⁶⁶ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.127; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.220.

hábito *turchino* durante todas las escenas de la Pasión.⁶⁷ Quizá no sea tan sorprendente que este fragmento de iconografía religiosa se encuentre en la literatura humanística y no en la litúrgica. Aún siendo difícil concretar la fecha exacta en la que fue firmemente establecido el uso del azul en sus imágenes, cuando a principios del siglo XV Cennini explicaba en su *Libro del Arte* cómo realizar un manto de Nuestra Señora de azul de Alemania u otro vestido azul, estaba difundiendo una antigua tradición de taller.⁶⁸ Los humanistas asumieron que el azul del manto de la Virgen, siempre que se narrasen escenas de dolor, debía acercarse al negro. Estaríamos entonces ante una transformación del azul que dejaría de expresar el amor celestial para convertirse en un color de duelo.

No faltan imágenes de la Virgen en las que su cuerpo aparece cubierto con un hábito negro (figs.129-130). En este caso la atribución iconográfica entronca con la antigua costumbre social por la que en señal de luto las viudas se cubrían el cuerpo con vestidos negros. Para Interián de Ayala erraban aquellos pintores que lo utilizaban en el manto de la Virgen, no conformándose con la verdadera dignidad de los hechos. Con todo, aceptó su uso porque a través de él las gentes del vulgo podían entender mejor la tristeza de la María y la aflicción de su alma ante la muerte de su Hijo.⁶⁹ La ausencia del negro en los documentos consultados nos hace pensar que su presencia en las pinturas no es debido, salvando las excepciones, a su empleo como pigmento sino a la alteración del azul que, a tenor de las referencias encontradas en tratados de pintura antiguos, debió de ser común y bastante conocido entre los que se dedicaban a este oficio. A ello se refieren las siguientes palabras pronunciadas por Pacheco:

⁶⁷ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2258: "Fu della vergine Maria usato negli abiti suoi sino nell'istessa passione e morte del figliuolo". Similar referencia se encuentra en MORATO, F. P., *Del significato dei...*, op. cit., pág.2171: "... la Madre de Cristo era vestita nella morte del figliuolo di torchino... perciò che significa eleuazione di mente a cose pellegrine et alte, perohé ha alquanto somiglianza al morelli di grana".

⁶⁸ CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.LXXXIII, pág.130. Véase además HALL, M. B., *Color and Technique in Renaissance Painting (Italy and the North)*, Nueva York, 1987, pág.144.

⁶⁹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.VI, págs.44-45. Véase también CITADELLA, L.N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.VI, pág.203,&4: "Non mancava chi a dimostrare il dolore di Maria Virgine orbata del figlio già morto e sepolto, vestita in costume delle odierne vedove nostre, che assumono il lutto. Vedesi tutto il corpo di essa coperto di nere vesti, che nella parte posteriore son ricinte di un sottil velo..."

... porque el azul con el tiempo oscurece y tira a negro, como... veo por experiencia muchas ropas que fueron azules vueltas en una mancha negra sin que se determinen los tazos del paño...⁷⁰

Por último, citar que el uso del blanco como color de duelo es raro en la pintura española y cuando aparece se trata siempre de una influencia del arte nórdico, donde aquél sí tiene una connotación de tristeza (figs.131-132).

XI.3.6.- Escenas Gloriosas

El interés de los fieles hacia la vida de la Virgen desencadenó una amplia literatura apócrifa, los llamados *Transitus Beatae Mariae*, centrada en explicar los pormenores de sus últimos días en el mundo.⁷¹ Aquellos textos influyeron rápidamente no sólo en los escritos de carácter litúrgico sino también en la iconografía mariana, siendo la escena correspondiente a la muerte (*Transitus*) la que define todo el ciclo glorioso de la Virgen. Los artistas dividieron horizontalmente la escena en dos mitades: una inferior, en la aparece el cuerpo sin vida de María acompañada por los Apóstoles y otra superior, en la que Cristo, a veces envuelto en una mandorla, acompañado por los ángeles acoge y eleva el alma de su Madre (fig.133). Mientras que Oriente siempre fue fiel a la escena única, los artistas occidentales tendieron a dividir ésta en dos momentos diferentes: por una parte, la Dormición y por otra, la Asunción. Además, parece que el hecho de la Muerte preocupó poco a éstos, potenciándose la idea de la

⁷⁰ El tratadista reconoce la habilidad técnica de Mohedano en el uso de los azules y se refiere a la pintura de la *Encarnación* que pintó para el retablo mayor de la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, más tarde Universidad de Sevilla. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.V, págs.485-486; ANGULO INÍGUEZ, D., "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, nº62, (1944), pág.66.

⁷¹ Aunque los apócrifos relativos a la Asunción de María son muy numerosos, todos ellos derivan de un mismo patrón original. Actualmente los estudios del tema consideran que estos textos son reflejos de la tradición oral. Para los apócrifos asuncionistas véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., en concreto, *Libro de San Juan Evangelista*, págs.576-600; *Homilía de Juan de Jerusalén*, págs.605-639 y *Narración de José de Arimatea*, págs.641-653, siendo el primero de ellos el que mayor influencia tuvo en el arte.

Asunción, a tenor de la enorme cantidad de documentos y cartas de concierto referentes a la realización de obras de arte con este último tema (figs. 134-137).

Poco a poco, el aumento de la devoción mariana entre los fieles introdujo una nueva escena que vendría a ser una síntesis de las dos anteriores, esto es, la Coronación (figs. 138-141). Su presencia constante en el arte, ora cerrando las escenas dedicadas a los últimos momentos de la vida de la Virgen, ora como única escena, responde al deseo de fusionar la idea de maternidad con la del rango real asumido por la Madre de Dios.⁷²

En cuanto al color con el que debían los pintores representar la indumentaria de la Virgen en las escenas gloriosas de su vida, pocos son los testimonios escritos que hacen referencia a ello, no encontrándose su origen en la literatura apócrifa. A pesar de ello, en la pintura se observa una gran unanimidad de elección apareciendo, a menudo, vestida con sus colores tradicionales (rojo, azul y blanco).

Un aspecto a destacar en la escena de su muerte es la descripción que aporta el *Libro de Juan de Tesalónica* sobre su alma. Compuesta por todos los miembros del hombre a excepción de la diferencia sexual, ésta se caracterizaba por una blancura sin igual.⁷³ Los artistas se inspirarían en ese texto y utilizarían con frecuencia el recurso del color para diferenciar el alma de los elegidos de aquéllos que dedicaron su vida al mal (fig. 142).

XI.4.- Los contratos

Rojo y azul toman posesión y se alzan como los principales colores de la Virgen en el arte. Con ellos se relacionaba el valor material del pigmento o del tinte y el

⁷² Véase VICENS, M^a T., *Iconografía Assumpcionista*, Valencia, 1986; NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el arte. (Vida de un tema iconográfico)*, Madrid, 1950.

⁷³ SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios...*, op. cit., *Libro de Juan de Tesalónica*, pág. 631.

simbolismo religioso. Ya hemos tratado en otro capítulo la importancia que se atribuyó en los contratos al empleo de los pigmentos más costosos para el manto y la túnica de María. Por ello, analizamos aquí sólo los que hacen especial referencia al uso del color en sus vestimentas.

Para el retablo mayor de San Francisco en Medina del Campo, Juan Hurueña y Juan de Zuazo se obligan bajo contrato, firmado el 7 de septiembre de 1576, a pintar una imagen de la Virgen "grauado de azul el manto y la orilla colorida del mismo color y saya de carmin".⁷⁴

El 10 de enero de 1579, en contrato público, los susodichos se comprometieron a ejecutar el retablo de San Andrés el Real en la capilla de D. Francisco Noguero de Ulloa, sita en Medina del Campo. Entre las condiciones dadas por el cliente consta que la figura de la Virgen "a de yr de azul el manto... y la saya de carmin".⁷⁵

La escritura de "capitulaciones forma y manera" que Domingo Arbús y Juan Lobera, ambos pintores, hicieron el 7 de julio de 1633 con Francisco del Condado y Antonio Bastida para el retablo mayor de la iglesia de Monterde, determina que en la figura de la Virgen "la saya ha de ser estofada con colores encarnados".⁷⁶

Francisco Martínez firmó contrato, el día 25 de enero de 1640, para dorar y estofar un retablo en la iglesia de Santa María de Belilla. La imagen de la Virgen debía ser hecha "la tunicela de un color carmesi muy fino... y el manto... sea de dar de un açul muy fino".⁷⁷

⁷⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.167.

⁷⁵ *Id.*, pág.170.

⁷⁶ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, op. cit., pág.217, (fol.786v°).

⁷⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.349.

El 22 de noviembre de 1705 Juan Álvarez de Valverde encargó una imagen de Nuestra Señora del Pilar para el retablo de Santiago en Medina de Rioseco, comprometiéndose Martínez de Estrada a pintarla dándole como colores "su manto azul muy fino... y la tunica... de carmin muy fino".⁷⁸

De una parte, Marcos de Rada y de otra Juan Gómez de Ruboca, pintor, se comprometieron por contrato a pintar y dorar el retablo de la capilla de San Ginés de Rada, teniendo como condición que los vestidos de la Virgen fuesen "la saya de un color colorado a modo de rosa... y el manto colorido de azul fino".⁷⁹

La conveniencia de adecuar el color del vestido a la historia narrada se constata en los documentos y cartas de concierto. Que no existió un canon rígido para el uso del color en la indumentaria de la Inmaculada lo corroboran las muchas imágenes que encontramos en las que aparece indistintamente con túnica rosa o blanca. Al menos hasta el siglo XVI aparecen frecuentemente los colores rojo y azul. Con ropas de color púrpura encargó Rodrigo Álvarez al pintor Hernando de Esturmes que realizase una Inmaculada para el retablo del monasterio de San Francisco, tal y como consta en contrato fechado el 17 de julio de 1539.⁸⁰

Las exigencias impuestas al pintor por aquél que encargaba y pagaba la obra así como el gusto por las copias pudieron determinar la elección. Yuste de Horteiga "El Mozo" de una parte, y de otra, Giraldo de Flugo escultor y Juan Gómez pintor, concertaron y convinieron bajo contrato público, firmado el 23 de enero de 1581, hacer una imagen de Nuestra Señora de la Concepción en la forma, orden y traza siguientes:

... el dicho Juan Gomez a de dar dorada y estofada la delantera de la dicha imagen, por detras un manto de azul, de la forma e manera que esta hecha otra

⁷⁸ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.268; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N°673. Folio 329.

⁷⁹ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a del C., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo I, pág.16.

⁸⁰ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.42.

ymagen en el monasterio de San Bernaldo de esta çiudad... para que este la vna tan festa como la otra.⁸¹

El 15 de agosto de 1619 Bartolomé de Cárdenas se comprometió a pintar una imagen encargada por la Cofradía de Nuestra Señora de la Purificación, debiendo ajustarse la pintura "a las condiciones que tiene entregadas". Además "a de llevar la dha ymagen los colores conforme muestra que ansi mismo entrega".⁸²

Poco a poco, el rojo tradicional es sustituido por el blanco. La preferencia por este color queda recogida en el contrato firmado, el 1 de junio de 1628, por Pedro Nevado, pintor y estofador. En el documento se comprometía a dorar, estofar y encarnar el retablo de Nuestra Señora de la Concepción para el convento de San Francisco, constando como una de las condiciones que la imagen de la Inmaculada llevase "de colores la tunicela blanca con alguna telilla bien encarnada".⁸³

En las escenas familiares se recomienda que la Virgen vista siempre con los mismos colores, sin duda para facilitar la identificación del personaje por parte del fiel. El 22 de marzo de 1588 Juan Gómez, de una parte, y de otra, Rodrigo de Lomas, convinieron y concertaron una imagen de la Virgen con el Niño en la manera siguiente:

... Juan Gomez se obligo de pintar vna ymagen de bulto de Nuestra Señora con su hijo en braços... la qual a de dorar de oro fino e recamar de azul el manto...

... la saya e pintura de la dicha ymagen a de yr pintada de color de rosado...⁸⁴

⁸¹ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio...*, op. cit., pág.184; se refiere al AHPC, Gabriel de Valenzuela, 1581, L.II, n°492, ff.128-129.

⁸² GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.171.

⁸³ *Id.*, pág.196.

⁸⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio...*, op. cit., pág.193; se refiere al AHPC, Francisco de Alarcón, 1588, n°658, ff.692-693.

Igualmente son ilustrativas las condiciones a las que, el 26 de agosto de 1621, se sometió el pintor Marcelo Martínez para dorar, estofar y encarnar el retablo del monasterio de Santa Isabel:

... la Historia del Nacimiento se ha de estofar...el manto de la Virgen labrado de rico azul... y la tunicela de nra señora de buen carmin de Indias...

yten que la Historia de la adoración de los Reyes y la ymagen de nra señora ha de ser estofada de la misma manera que tengo dha en la otra historia y todas las ymagenes de nra señora ha de ser estofadas de la misma manera...

La Historia de la Visitación y la Anunciación debían ser estofadas con los mismos colores que las anteriores.⁸⁵

Los tonos tradicionales rosa y azul de la indumentaria de la Virgen, el último en su tonalidad más oscura, combinados en las diferentes piezas del vestido (túnica y manto respectivamente) o bien fusionados en mezcla y dando como resultado un tono violáceo, aparecen de manera reiterativa al describir los colores con los que el pintor debía representarla en las escenas de dolor. Queda pues ausente de la normativa el negro.

Consta en el contrato firmado el 1 de septiembre de 1525 que la imagen encargada al pintor Pedro Fernández de Guadalupe para el retablo de la iglesia de Santa Cruz debía tener "el manto... de azul muy fino al olio y asi mismo la saya... de azul mas oscuro fino tambien al olio".⁸⁶

⁸⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.354.

⁸⁶ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo III, (Arte Sevillano de los Siglos XVI y XVII. Heliodoro Sancho Corbacho), pág.6.

El 21 de noviembre de 1526 Antón Sánchez de Guadalupe firmó contrato para realizar la pintura de la Quinta Angustia en el monasterio sevillano de San Francisco, comprometiéndose a que la Virgen "tenga el manto azul e la saya de violado".⁸⁷

La novedad y la tradición coexistieron por lo que se desprende de otros contratos analizados. Junto al uso del violeta y del azul se mantuvieron en vigencia los colores tradicionales, esto es, el rosa y el azul. El 25 de enero de 1640 Francisco Martínez se comprometió a estofar el retablo de la iglesia de Santa María de Belilla teniendo como condición que la figura de la Virgen, situada al pie de la cruz, llevase "la saya de un color carmesi de carmin fino... y el manto... de açul de un açul muy bueno".⁸⁸

Con los mismos colores debía el pintor Juan Martínez estofar las vestiduras de la Virgen en la escena del Descendimiento del retablo colateral de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco. Así consta en el contrato que aquél firmó el 18 de junio de 1697:

Es condicion que la ystoria... que es el descendimiento de la cruz... = y el manto de nra señora a de ser azul... = y la turnifela sea rosada...⁸⁹

Las escenas referentes a la Asunción y Coronación de la Virgen aparecen frecuentemente recogidas en los documentos que nos ocupan. Los mayordomos y cofrades de Nuestra Señora del Castillo encargaron, el 22 de septiembre de 1583, al pintor Juan Velasco una Asunción de la Virgen, imponiéndole como condición que "el manto a de yr azul grabado el azul fino" y "la saya colorada".⁹⁰

⁸⁷ *Id.*, tomo VI, (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. José Hernández Díaz), pág.95.

⁸⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.349.

⁸⁹ *Id.*, pág.257.

⁹⁰ *Id.*, pág.191.

En el contrato firmado el 14 de septiembre de 1601 entre Pedro de Oña, pintor, y los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco, para el retablo de dicha iglesia, se obligaba a aquél a realizar una historia de la Coronación en la que la imagen de la Virgen tuviese "rropa rrosada".⁹¹ De igual modo, el susodicho se comprometió a estofar una imagen de la Asunción en la que la Virgen debía vestir "manto açul... y la tunica de deuaxo de un color rrosado... y los enveses del manto de color violaceo y la toca blanca", obligándose a guardar "el decoro a la figura".⁹²

Bajo escritura pública con fecha del 6 de octubre de 1601, Francisco Martínez y Lázaro Andrés, ambos pintores, se comprometieron a dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de San Pedro en Alaejos, teniendo como condición impuesta por el cliente los colores de la indumentaria de la Virgen en la escena de su Asunción: "se ara en el manto açul un brocado açul... y en el sayo otro colorado".⁹³

Aunque rojo y azul fueron los colores usuales de la indumentaria de la Virgen en su Asunción, hay excepciones a la norma. Así ocurre en las condiciones a las que, el 26 de agosto de 1621, se sometió el pintor Marcelo Martínez para dorar, estofar y encarnar el retablo de Santa Isabel, en las que la túnica rosa es sustituida por el blanco:

... Es condicion que nra señora de la Asuncion se ha de estofar el manto y la tunicela diferente que las demas imagenes de nra señora que a de lleuar la tunicela blanca alcachofada de oro y el manto azul...⁹⁴

⁹¹ *Id.*, págs.252-253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

⁹² *Id.*, pág.252; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

⁹³ *Id.*, pág.303.

⁹⁴ *Id.*, pág.354.

**CAPITULO XII.- SAN JOSÉ. ORIGEN Y VICISITUDES EN SU
CULTO**

XII.- SAN JOSÉ. ORIGEN Y VICISITUDES EN SU CULTO

Escasa fue la importancia que la figura del Santo tuvo en la primitiva Iglesia latina, comenzando su culto público en el siglo IX y generalizándose a partir del siglo XIII.

Para salir al paso de los ataques heréticos dirigidos contra Cristo y la Virgen, la Iglesia consideró necesario establecer, cuanto antes y con la mayor solidez posible, los puntos de fe esenciales, esto es, la divinidad del Hijo y la virginidad de la Madre. Temiendo que los primeros cristianos, con el recuerdo aún vivo de sus dioses paganos, no comprendiesen las relaciones puras que unían a José con ambos, éste permaneció durante largo tiempo en la sombra.

Escamoteada hasta el extremo su biografía fue elaborada cuidadosamente por los Padres de la Iglesia. Se sigue con ello una tradición indicada ya en los Evangelios en los que apenas es mencionado.¹ Si bien no se trataba de una oscuridad absoluta, pues algunos de los grandes Doctores (Clemente Alejandrino, Orígenes, San Hilario, San Ambrosio, San Epifanio, San Jerónimo, San Juan Crisóstomo y, sobre todo, San Agustín) le aludieron en sus homilías. Y aunque los elogios que le dedicaron no implicaban su culto, estos testimonios son relevantes para establecer el fundamento de

¹ *San Mateo* 1, 16: "... y Jacob engendró a José, el esposo de María..."; *San Lucas* 1, 27: "... a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David..."

la "teología josefina".² Habría que esperar al siglo XII para que San Bernardo estableciese las bases que permitiesen, al exponer ante los fieles las virtudes propias del Santo, instituir definitivamente su culto.

Aquel desprecio al que fue sometido en el pensamiento de la Iglesia y el escaso interés que se mostró hacia su culto no resignó a un pueblo ávido de leyendas; fue así como los Evangelios Apócrifos (el *Protoevangelio de Santiago*, el *Pseudo Mateo*, los *Libros sobre la Natividad de María* y la *Historia de José el Carpintero*) vinieron a llenar el espacio dejado por aquélla en la biografía de José mediante el desarrollo de historias llenas de detalles pintorescos.³ Poco a poco, la lectura de esos textos despertó en el vulgo cierto interés hacia su persona.

Las indecisiones del pensamiento cristiano acerca de José permitieron que se entretregiese una trama popular manipuladora en extremo del carácter de este personaje. No faltaron opiniones que convirtieron al serio y atareado artesano descrito en los apócrifos en una imagen del Santo más cercana al tipo humorístico y ridículo de los santos medievales. En el afán que la Iglesia puso en demostrar la divinidad de Cristo, evitando que el vulgo le creyese su padre natural, José llegó a ser reducido al rango de un simple comparsa. Más adelante veremos como el arte encontró un modelo para expresar tales indeterminaciones.

Pero ¿cómo pudo este personaje de comedia convertirse en uno de los santos predilectos de la devoción popular? Si fueron precisos largos siglos de silencio y oscuridad para que arraigase en el corazón de los fieles la divinidad de Cristo y de su Madre, sólo una vez afianzada la fe en ellos pudo florecer el desarrollo de la devoción

² ALEJANDRINO, C., *Adumbrationes in priorem D. Petri Epistolam. Fragmenta I* (PG 9,731); ORÍGENES, *Comment. in Matthaum*, t.10 (PG 13, 875-878); SAN HILARIO, *In Math.* 1,4 (PL 9,922); SAN AMBROSIO, *Ad Galatas*, vers. 19 (PL 17, 364C); SAN EPIFANIO, *Adversus Haereses*, lib.III, t.II, *Haeres.* 78 (PG 42,707); SAN JERÓNIMO, *De perpetua virginitate B.Mariae, Adversum Helvidium* (PL 23, 193-216); CRISÓSTOMO, S. J., *In Mattheum Homil.* 3 y 4 (PG 57, 47); SAN AGUSTÍN, *Sermo* 51, cap.20 (PL 38, 350).

³ El *Protoevangelio de Santiago* ejerció una influencia mayor en las narraciones extracánónicas de la Natividad de Cristo, centrándose sobre todo en la defensa del honor de María. Para los datos referidos al personaje que nos ocupa véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., págs.145-147 y 151-161. Para el relato de los otros apócrifos págs.178-236, 248-252 y 335-352 respectivamente.

hacia el Santo. Ya a fines de la Edad Media el pensamiento empezó a interesarse por él, extendiéndose su culto a partir del siglo XV.⁴

En los primeros tiempos de la Cristiandad, cuando la doctrina de la integridad virginal de María aún no había arraigado con la debida firmeza en los corazones de los fieles, la Iglesia consideró preciso combatir a los herejes y no encontró un modo mejor que la imagen de San José decrepito, incapaz de engendrar un hijo. Aún con todo, el mundo medieval no fue ajeno a su devoción. Líneas divergentes separan entonces el pensamiento del pueblo del juicio emitido por los teólogos. Ajeno a la significación de sublimidad y de grandeza que estos últimos afirmaban, el sentir del vulgo seguía exaltando la idea de servidumbre.

Sería la doctrina de Juan Gerson la que ejerciese gran influencia en la devoción hacia el Santo. Este teólogo condenó la caricatura que el arte había hecho de José, el simple anciano que se atormentaba a sí mismo. Sus obras son un buen ejemplo del deseo mostrado en resaltar sus ocultas cualidades.⁵ A este sentir se sumó el papa franciscano Sixto IV introduciendo la fiesta de San José en la liturgia de la Iglesia Romana. Pero la exaltación de su figura no se debió sólo a Gerson, ya que fueron muchos los teólogos medievales que consideraron su suprema santidad. Quizá destaque Isolano con *La Suma de los dones de San José*, una obra publicada en el siglo XVI que ejerció gran influencia en el culto hacia el Patriarca. Su propio autor la consideró una continuación de las Sagradas Escrituras y de los escritos patrísticos.⁶

⁴ En 1399 la orden franciscana adoptó la fiesta del santo (19 de marzo) y posteriormente hicieron lo mismo los dominicos. Sin embargo, no fue hasta el 1479 cuando esta fiesta se introdujo en el breviario romano, convirtiéndose en fiesta oficial de la Iglesia en el 1621.

⁵ Juan Gerson (1363-1429), diácono de San Donato de Brujas. Entre las obras dedicadas a San José véase *Considerations sur S. Joseph*, III, Antuerpie, 1706, págs.842-868.

⁶ Publicado en Pavia en 1522, fue dedicado al Papa Adriano VI. A lo largo de este trabajo citaremos por la ed. de LLAMERA, B., *Teología de San José* (edición bilingüe, versión e introducción por el mismo autor de la *Suma de los dones de San José* por Fr. Isidoro de Isolano), BAC, Madrid, 1953, prólogo, pág.366: "Opus equidem novum videbitur plurimis; sed Sacris ab initio Eloquiis a Domino insertum fuit, et a sanctis doctoribus spiritu Dei praeellentibus variis suorum voluminum locis expressum". ("...A muchos les parecerá nueva esta obra, y, sin embargo, todo su contenido está en las Sagradas Escrituras o en los escritos de los más santos Doctores".)

La lectura atenta de sus páginas debió cautivar con fuerza el sentir de las Órdenes monásticas. Aquellas virtudes de pobreza, castidad y obediencia llevadas a la máxima perfección en el Santo, se convirtieron en modelo a imitar por los religiosos, siendo los conventos los primeros en exaltar su culto. Nadie contribuyó más a ello que Santa Teresa, la cual le consagró su primer convento, el de Ávila, dedicando a su protección doce de sus dieciseis fundaciones. Llamado por la Santa "el padre de su alma",⁷ San José gozó de gran fervor religioso por parte de los fieles españoles, conservándose su culto en la Orden del Carmelo.⁸ Por la misma época San Pedro de Alcántara lo difundía entre los franciscanos⁹ y los jesuitas le reservaban una capilla en sus iglesias españolas.¹⁰ Se iniciaba así un despertar en el sentimiento religioso, de amor hacia el Santo, mitigado durante toda la Edad Media. Es precisamente, a partir del Concilio de Trento y en el siglo XVII, cuando la supervaloración o supersensibilización de las ideas religiosas produjo una intensificación de lo espiritual o místico, haciéndose cada vez más necesario la concrección del ideal. La castidad, virtud que al igual que otras muchas fue constantemente exaltada por los contrarreformistas, necesitaba un modelo que seguir encontrándolo en el glorioso Patriarca San José.

⁷ JESÚS, Sta. T. de, *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, s.f. Entre otros pasajes véanse cap.VI, págs.21-22 donde leemos: "... Y tomé por abogado y señor al glorioso San José..."; "... este bienaventurado Santo..."; "... Quien no hallare maestro que le enseñe oración, tome este glorioso Santo por maestro, y no errará el camino".

⁸ *Acta Sanctorum*, Martii a Ioanne Bollandi S.I., 1668, tomo III, cap.XIX, fol.17: "... Carmeliticus uti fuit in hoc genere primus, quantum quidem verosimili coniectura aequimur, sic ubi ad primaeum disciplinae spiritusque rigorem capit per S.terestiam à Iesu renouari languentem quoque erga fancium Domini nutritum deuotionis affectum tant operè inflammavit, unaque cum monasteriis suis toto orbe Christiano propagavit; ut qui ex Vita & Scriptis sanctae Reformatrix cognouerant quàm ardentem erga eius honorem cultumque raperetur, neque satis noverant, quàm diu ante eius tempora Ecclesia Occidentales seu Latine eundem recepisset, existimauerint huic Sanctae gloriam illam referuatam fuisse diuinitus, ut per eam ignotum obscurumque eatenus S. Iosephi nomen & meritum fidelibus inculperet innotescere, atque in pretio & delius esse".

⁹ San Pedro de Alcántara tomó el hábito de San Francisco en los Frailes Menores y fue autorizado por la Santa Sede a promover una reforma en su Orden con la fundación del convento del Pedroso en 1540. Véase *Ibidem*: "Eodem tempore quo Carmelitis reformandis S.theresia coepisset intendere, coeperant reformandis in Hispania S. Francisci conuenitibus arctiorique obseruantiae inducendae operam dare Fr. Ioannes Pasqualis ac max Fr.Petrus de Alcantara, uterque Diuorum honoribus ab Ecclesia decernendis proximus: qui primae atque aliarum reformatarum matri Prouinciae Castellanae S.Iosephum aficiuere Patronum; nec dubium quin & cultum eiusdem feruore singulari propagarint".

¹⁰ *Ibidem*: "... Nosira quoque Iesu Societas, non satis Iesu futuram se credens nisi etiam Nutritio eius foret deuota, in partem fancii fudi venit, & sedulam ubique nauauit operam, ut S.Iosephi promoueret uenerationem... ubi non aliquod altaer sub eius nomine erectum ornatumque conspiciatur: sed imprimis et commendauit domos tertiae post absoluta studia probationi destinatas..."

Nada más singular pues que la curva en el diagrama de su culto. Después de haber sido ultrajado durante toda la Edad Media como una figura subalterna e incluso cómica fue convertido, a partir del XVII, en uno de los santos más venerados de la Iglesia católica, asociado con la Virgen y Jesús en una nueva Trinidad a la que Gerson se había referido siglos antes cambiando la Trinidad misteriosa del dogma por la "*divinissima Trinitas Jesu, Joseph et Mariae*". Lejos quedaba el sentir del hombre medieval para el que hubiera sido impensable la representación individual de aquél que sólo siglos más tarde, cuando se le empezó a considerar como el más grande de todos los santos, encontró su veneración y lugar definitivo en el santoral. Al abandono de la penumbra debió de contribuir no poco la connotación del carácter del Santo con el mundo del trabajo. La toma de conciencia de grupo por parte del sector obrero fue el factor determinante para que la Iglesia iniciase la búsqueda de un patrón ejemplar, no encontrando a nadie mejor entre sus santos, que a José.

XII.1.- Proyección de la sensibilidad religiosa en la iconografía del Santo

Por ser las obras de arte concreción del ideal de una época, cualquier nuevo pensamiento conllevará la introducción de modificaciones que permitan adaptar la imagen a las nuevas exigencias. Dos son las corrientes a considerar en el caso de la figura que nos ocupa. Una ortodoxa y teológica que incluye toda la filosofía católica medieval y otra popular, religiosa y a la vez humanizada y burda. De esa divergencia participa el arte medieval en lo que respecta a la iconografía de San José.

XII.1.1.- Un lugar en el cuadro

La misma razón que había operado en contra de su culto durante los primeros siglos de la Iglesia, domina en el campo del arte. A lo largo de toda la Edad Media,

la suprema categoría de la Virgen y del Niño eclipsó completamente su figura. Si a María se le otorgó un puesto principal por ser el tipo cumbre donde se unificaban los ideales de la época, José fue sometido a una neutralización constante, ora ausente de la escena, ora como personaje accesorio. Incluso cuando el artista se decidió a introducirle, siempre lo hizo en un plano secundario, ajeno o distraído a lo que pasaba a su alrededor, cuando no en actitud seria y contemplativa. Parece como si aquél hubiese pensado que el Santo no debía entrar en la escena abiertamente.¹¹

Con la llegada del Renacimiento y la exaltación del humanismo el ideal religioso de antaño se eclipsó. Aunque las imágenes de la Virgen representada como mujer siguieron conservando durante un tiempo ese misticismo, su esposo continuó siendo un ideal abstracto, un personaje que por sí mismo no llamaba la atención de ningún artista para dedicarle un lugar de honor en alguna composición y ello a pesar de que ya se había convertido en una figura principal para los teólogos. Su dependencia hacia la pareja formada por la Virgen y el Niño fue determinante en los pintores que, durante siglos, le colocaron en las escenas de sus cuadros como un mero elemento estético que les permitía equilibrar sus composiciones (figs.143-146). Este valor secundario que el arte atribuyó al Santo es un claro reflejo de la escasa devoción que despertaba en los fieles.

El tiempo haría que su imagen se liberase del sentimiento popular, impregnándose poco a poco del influjo teológico. Conforme su culto se iba extendiendo crecía la exigencia de encontrar un nuevo modelo iconográfico. A raíz del Concilio de Trento las devociones que antes habían ocupado un segundo lugar adquirieron un puesto preferente. Fue el caso de la Sagrada Familia que con su nuevo papel contribuyó de modo eficaz a la exaltación y devoción de San José.¹² Siendo ésta cada día mayor, los tratados que se escribían sobre él aumentaban rápidamente, colaborando de manera altamente eficaz a fijar el tipo iconográfico. Por fin, el pensamiento de los teólogos

¹¹ Numerosos ejemplos en el arte medieval del norte de Europa son recogidos y analizados por MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, California, 1993, vol.I, págs.222-227.

¹² WALSH, M. W., "Divine Cuckold/Holy Fool: The Comic Image of Joseph in the English 'troubles' Play", en *England in the fourteenth Century*, (1986), Harlaxton Symposium, pág.279.

había logrado cuajar en el corazón de los fieles que con sus gremios y cofradías, buscaron en el Santo un modelo a imitar. También es el momento en que el arte le otorga un lugar principal en sus composiciones. Así lo constatan los documentos. El puesto de honor consagrado a San José es perfectamente recogido en las palabras pronunciadas por Pacheco. Refiriéndose nuestro tratadista a las figuras que colocó en su cuadro *El juicio final de Santa Isabel* de Sevilla, dice:

El Apóstol S. Pedro tiene a su lado izquierdo al gran Batista sentado... Entre estos dos aventajados santos, puse al glorioso Patriarca S. Josef, porque no hubiese entre sus devotos competencia.¹³

A este respecto son igualmente interesantes los contratos de obras encargadas por las cofradías de carpinteros. Un ejemplo lo tenemos en la escritura que en 1677 firmó Antonio López para el altar de San José cuyo encargo corrió a cargo de la Cofradía de los ensambladores de las Agustinas de Valladolid. En la lectura del documento comprobamos la intensa devoción del artista que todo lo hacía "para mayor honra y gloria de Dios y de devoción del glorioso Patriarca San José".¹⁴

El lugar tan importante que ocupó en el pensamiento se vería plasmado en la pintura a través de un nuevo tipo iconográfico que, aunque ya había sido objeto de algunos intentos aislados, no cuajó plenamente hasta el siglo XVII. Nos referimos a la imagen del Santo unipersonal o acompañado del Niño (figs.147-149). Sin duda, el que los teólogos considerasen que la verdadera grandeza de aquél se encontraba en haber vivido con el Niño fue determinante en la elección de cofradías y gremios para acogerse a su protección. Después de largos siglos de olvido y abandono nuestro personaje encontraba su lugar en la escena acaparando la mirada y aún el corazón que antaño le estuvo negado.

¹³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.III, pág.312.

¹⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo II, Escultores, pág.352.

El deseo de los gremios de carpinteros de construir imágenes o mandar pintar cuadros del Patriarca, su patrón, cada vez era mayor y los contratos de este tenor se hacen innumerables. Gaspar Ragis, pintor y Martínez Montañés, escultor, se obligaron en 1605 a hacer un "glorioso sant joseph con un niño jesús de la mano... en forma que para dicho dá pueda servir... para los carpinteros de ribera".¹⁵

Para el convento de San José de los Mercedarios Descalzos se encargó, el día 9 de octubre de 1615, "un san Josefe con un niño Jesus de la mano de escultura... con su arbol y azucenas".¹⁶

En 1622 Francisco de Ocampo hizo una escultura de San José para la iglesia de Villamartín, especificándose como condición en el contrato:

Un Santo de la abocación del glorioso y bienaventurado señor san josephe... con un niño jesús de la mano... con su ropa de nazareno y la cierrecita en la mano y el santo con un ramo de azucenas...¹⁷

Un año después, Alonso Álvarez se obligaba a hacer "una figura de sant Jossefe de madera de cedro con niño en la mano y una vara en la otra" para Villanueva del Ríu.¹⁸

El 7 de enero de 1627 Pedro de Capa y Blas de los Silos, mayordomo y diputado respectivamente de la Cofradía de San José de la iglesia de Santa Cruz en Fuente de Coca, encargaron al pintor y dorador Bartolomé Saez una figura de bulto en las condiciones siguientes:

¹⁵ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo.II, (Documentos varios), pág.162.

¹⁶ *Id.*, tomo IV, (Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.74. En similares términos se expresa el contrato firmado el 4 de abril de 1619, pág.78.

¹⁷ *Id.*, tomo V, (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.50.

¹⁸ *Id.*, pág.67.

... san jopse con el niño jesus de la mano derecha y en la otra una sierra segun arte de pintor... poniendo por su cuenta todas las colores oro e lo demas que fuere necesario para dorar y estofar el dho rretablo...¹⁹

XII.1.2.- Comicidad o dignidad en los oficios de José

Durante siglos el arte ha gustado figurar a San José ejerciendo algún oficio. Precisamente a través de los diferentes menesteres a los que se le ve entregado el pintor lograba convertirle en un personaje cómico, dedicado a las tareas domésticas o en un hombre lleno de virtudes, entregado al oficio de carpintero para mantener a su familia. El primer tipo fue una constante iconográfica durante toda la Edad Media en que se le figuró como un hombre viejo, un gruñón marido disgustado, apto sólo para desarrollar tareas de amo de casa, un hombre loco o cómico bobalicón, demasiado inconsciente para ejercer el papel de "padre" de Cristo, manteniéndose indiferente ante su Nacimiento²⁰ (figs.150-151). El segundo, parejo a las nuevas devociones surgidas en la Contrarreforma, triunfaría plenamente en el Barroco (figs.152-153).

Tanto los textos canónicos como los apócrifos centran toda su atención en explicar el oficio del Santo, obviando cualquier referencia a otras labores. El *Evangelio del Pseudo Mateo* y la *Historia de José el carpintero* le describen como "carpintero" (*faber ligni*).²¹ Más genérico era el término bíblico "faber" con el que se relacionaba el oficio desempeñado por José. De los documentos consultados probablemente son las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla las que aportan los datos más precisos para comprender el significado de cada término. El vocablo "artesano" se aplicó en la Antigüedad y, aún hoy día, a diferentes oficios manuales, diferenciándose unos de otros

¹⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.142.

²⁰ Véanse WALSH, M. W., "Divine Cuckold/Holy Fool...", art. cit., pág.279; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.79 y 222.

²¹ SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., cap.X, pág.196 y cap.II, pág.337 respectivamente.

mediante la adición de un determinante que concretaba la clase de ocupación; por ejemplo, *faber ferrarius* designaba al herrero y *faber lignarius* al carpintero.²² Sin embargo, parece que el término *faber* podía designar a un obrero que trabajaba el hierro o a uno que trabajaba la madera, ya que en aquella época no existían obreros especializados.

Este hecho ocasionó no pocas confusiones entre los autores medievales. Dos tradiciones aparecen en lo referente al oficio desempeñado por José. Una es aquella que le representó ejerciendo el oficio de carpintero. Otra, menos extendida, le consideró herrero y lo figuró como tal. Algunos de los que sostuvieron esta opinión fueron San Hilario que escribió al respecto "forjador de hierro tras ablandarlo al fuego" (*ferrum igne dominantem*) y San Isidoro que le declaró "obrero en hierro y metal" (*faber factor aeris*). Pero la creencia general terminó por atribuirle el término "*faber lignarius*", es decir, obrero de la madera.²³ A ello contribuyeron, entre otros, Justino, Orígenes y San Juan Damasceno.²⁴

Sólo siglos más tarde, los miembros de la Iglesia volverían a considerar necesario para evitar errores entre el vulgo, argumentar y aclarar qué quería decirse con que el Santo fue oficial de carpintero, siendo como fue descendiente de una tribu real y para ello se recurrió a la historia. Según una antigua ley del pueblo de Israel, los hijos de los nobles, al llegar a una cierta edad, estaban obligados a elegir entre los oficios mecánicos, aquél al que se inclinaba su afición.²⁵ Perteneciendo por nacimiento

²² SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., vol.II (Libros XI-XX). En concreto nos referimos al lib.XIX, pág.441: "Faber a ferro inpositum nomen habet. Hinc derivatum nomen est ad alias artium materias fabros vel fabricas dicere; sed cum adiectione, faber lignarius et reliqua, propter operis scilicet firmitatem".

²³ *Id.*, págs.458-459: "Lignarius generaliter ligni opifex appellatur". ("De manera general se denomina *lignarius* (carpintero) al que trabaja la madera").

²⁴ SAN JUSTINO, *Dial.* 38, 18 (PG 6,688 B). ORÍGENES, *Contra Celsum*, lib.6 (PG 11, 1352-1353 A); DAMASCENO, S. J., *De sollicitudine B. V. Mariae* (PG 96, 665 A). El dato es recogido, entre otros, por PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, 601.

²⁵ LAREDO, B. de, *Tratado de San José*, ed. Rialp, Madrid, 1977, Párrafo XI, pág.32 (El original se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-9386) y fue escrito en 1534): "Esto tiene dos respuestas; la una es que en los tiempos primitivos era cosa muy digna que los hijos de los reyes y de personas notables, en el tiempo que llegaban a la edad de discreción, les eran luego mostrados a la vez los oficios mecánicos esculpidos o pintados o puestos en obra actual, y el oficio a quien el mozo inclinaba su afición, aquel le hacían practicar... a estas santas costumbres amigas de la humildad..." En la Antigüedad el trabajo manual lejos de ser despreciable entre los

José a una estirpe nobilísima, no debía parecer extraño que desarrollase un oficio artesanal.²⁶ Ahora bien, cabría preguntarnos ¿por qué se escogió precisamente el oficio de carpintero? Sin duda, el hecho de ser éste uno de los trabajos más modestos permitía resaltar la humildad del Santo. Las características propias de la composición material de la madera, siempre dispuesta a recibir nuevas formas fue aducida como conveniente para la profesión de aquél.²⁷

Gracián, Pacheco y Ayala, teniendo presente la imaginería de José, lograron unas normas atentas al tipo social. Entre las aportaciones que el primero hizo a la iconografía de nuestro personaje destaca la importancia dada al oficio desarrollado por el Santo. Manteniéndose fiel a la tradición de la Iglesia, recomienda a los artistas que le pinten "haciendo oficio de carpintero y no de herrero".²⁸ La ausencia en los textos sagrados del término *carpentarius* y la presencia en su lugar de *faber* encuentra explicación en la división del oficio de los que labran la madera en obra viva, obra muerta, carpinteros de obra prima y carpinteros de fabricas (*fabri*). Es, este último, el oficio propio de José y por eso en las Sagradas Escritura se le llama *faber*.²⁹

Palabra e imagen sirven a Pacheco en su argumentación. Una vez probado que San José fue carpintero pues nadie debía dudar de lo dicho por la Iglesia, pasa el

judíos como lo era entre los romanos, estaba considerado como un medio de ser bendecido por Dios. Siglos más tarde Villegas recuerda esta costumbre, véase VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y Historia general, en la que se escribe la vida de la Virgen Sacratísima Madre de Dios, Señora Nuestra: y las de los Santos Antiguos...*, s.f., cap.VI, fol.37: "Y si fue oficial de Carpintería, es verisimil, que tomó este exercicio en que entretenerse. Y de presente, se vé en diversas Provincias, y tierras, sino es en España, que todos aprenden oficios, aunque sean ricos, y poderosos".

²⁶ Ribadeneyra resalta el linaje real de San José. Véase RIBADENEIRA; P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.205: "... este glorioso Patriarca, se llamo Joseph, y que fue de la casa, y familia de Daud..." y pág.206: "Y con auer fido San Joseph de tan esclarecida, y Real fangre, quifo el Señor que fueffo vn pobre carpintero, para que entendieffemos que la pobreza no es vileza..." El linaje real del Santo y la costumbre de ejercer un oficio es también recogida un siglo después por VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y...*, op. cit., cap.VI, fol.37: "... en España... tienen baxa opinion de San Joseph, llamandole, y aun en pulpitos, indiscriminadamente el pobre Carpintero, como despreciandole. Creyendo, que tambien fue hombre despreciado en su tierra. A los quales digo yo, que se engañan mucho, porque no fue San Joseph despreciado, como ellos le hacen. Y es prueba desto su linage, que era Rey..."

²⁷ ISOLANO, I. de, *Suma de los Dones...*, op. cit., P.1ª. cap.15, pág.422.

²⁸ GRACIÁN, J., *Josefina (Esposo de la Virgen María)*, Madrid, 1944, lib.II, cap.V, págs.80-81: "Justino, filósofo mártir, en el libro de la *Religión Cristiana*, dice que José ejerció el oficio de carpintero y en él le ayudo Jesús; el cual, después de los días de José, continuó el mismo oficio para ayudar al sustento de su Madre..." "Y lo mismo que dice San Juan Crisóstomo de haber sustentado Cristo con el oficio de carpintero a su Madre la Virgen, refieren San Basilio y San Anselmo; y la misma Señora reveló a Santa Brígida que después que le faltó José, su esposo, sucediendo su Hijo Jesús en la tienda y herramientas, la sustentaba con el arte de carpintería".

²⁹ *Id.*, págs.82-85.

tratadista a explicar cómo pintó un cuadro para la capilla de la Anunciata del colegio de San Hermenegildo, siguiendo dicho modelo iconográfico (véase fig.181):

... San Josef sentado sobre un soquete de madera, con su túnica y manto...y arrimadas a la casa, algunas herramientas de su oficio, las más forzosas: una sierra, azuela, cepillo, martillo, barrena y formón, todo atado con un cordel; y su báculo, arrimado, para caminar...³⁰

XII.1.3.- La edad del Santo. Una constante duda iconográfica

La figura de José no planteaba al artista únicamente problemas de ubicación en su composición. Una vez decidido el lugar que iba a ocupar era preciso determinar unos rasgos físicos que facilitasen su identificación. Lo más importante no era tanto las facciones en sí mismas como la edad sobre la que ni los eruditos ni los artistas se ponían de acuerdo. A pesar de ello, parece que la elección guarda una estrecha relación con el tipo de oficio desempeñado por aquél. Despreciando la descripción de José como varón que la Biblia aportaba, durante los primeros siglos y a lo largo de toda la Edad Media los artistas se empeñaron en figurarle con aspecto de viejo, mojando sus pinceles en los apócrifos. El *Protoevangelio de Santiago* ponía en boca del propio José "tengo hijos y soy viejo... no quisiera ser objeto de risa". El texto *De nativ. Mariae* le describía como *grandaevus* (avanzado en años) y el *Pseudo Mateo* como *senex* (viejo). En otros pasajes se concretaba la edad del Santo. Así en la *Historia de José el Carpintero* se aseguraba que en el momento de sus desposorios aquél tenía noventa años y ciento once cuando murió.³¹ La fantasía derramada por estos escritos iniciaba

³⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, pág.602. El lienzo pintado por el tratadista se conserva actualmente en la Real Academia de San Fernando, Madrid. Para la defensa de su argumento véase además págs.600-601.

³¹ SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., pág.146, nota 60. Para los textos referidos véanse respectivamente ttp.IX, pág.146; cap.VIII, pág.248; cap.VIII, pág.193; cap.XIV, pág.341.

una tradición iconográfica en la que durante siglos sería norma habitual representarle como un viejo barbudo y calvo.³²

En el deseo de perpetuar la virginidad de María algunos de los Padres de la Iglesia se suscribieron a esta doctrina ayudando a su propagación.³³ Sólo la vejez del Santo podía obviar las dificultades que en el ánimo de la ignorancia popular medieval ocasionaban los pensamientos de los herejes, evitando que éstos cuajasen entre los fieles.

Es importante constatar que el humor popular tomó a San José por loco. Uno de los factores que contribuyó a esta elección fue la ridiculización de la institución matrimonial que encuentra en su persona el tipo ideal. El papel bufonesco que se le hizo jugar en las representaciones teatrales de los Misterios medievales, acentuaba la dignidad reconocida a María y cuanto más alto ascendía ésta, más se acercaba aquél a una simple caricatura grotesca³⁴ (fig.154). Un ejemplo extremo de hasta donde podían llegar las concepciones populares es el teatro alemán de los siglos XIV y XV, con la personificación de José como un viejo entregado a la bebida.

El arte no fue ajeno a la imagen cómica del Santo. En las escenas de la Natividad y Adoraciones, José es aislado del grupo principal y el artista suele darle el aspecto de hombre viejo, con pelo y barba blancos, piel oscura, de facciones desagradables y acorbadado por los años, contrastando con la belleza y juventud de su

³² Algunos documentos de la iconografía antigua muestran al Santo bajo el aspecto de un joven imberbe. Véase DIDOT, J., "Saint Joseph et l'art chrétien primitif", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.216-241.

³³ Entre otros, se pueden consultar, ALEJANDRINO, C., *Fragmenta, I. Adumbrationes in priorem D. Petri Epistolam* (PG 9, 731); ORÍGENES, *Comment in Mathaeum*, t.10 (PG 13, 875-878); SAN HILARIO, *Math.1,4* (PL 9, 922); SAN AMBROSIO, *Ad Galatas*, vers.19 (PL 17, 364C); SAN EPIFANIO, *Adversus Haereses*, lib.3, t.2, *Haeres.* 78 (PG 42, 707).

³⁴ Mercier escribe a propósito de las procesiones de la Misa de Minuit: "... Saint Joseph suit d'un air niais: on a choisi pour ce rôle l'imbécile du village". Cfr. RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. *Iconographie des Saints*), pág.754; BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, Études Augustiniennes, 1966, pág.122; WIRTH, J., *L'image médiévale...*, op. cit., pág.25; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.79. Esta opinión es recogida por OROZCO PARDO, J. L., *San José en la escultura granadina. (Estudio sobre la historia de una imagen artística)*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Letras, Granada, 1974, pág.24.

esposa María³⁵ (figs.155-157). El mismo tipo iconográfico se repetirá en otras escenas (figs.158-159). Este desvío de la imaginación es descrito en la prosa de Eustache Deschamps, donde el autor nos cuenta cómo pudo contemplar con sus propios ojos una imagen del José de esta guisa:

... Yo lo vi -Pintado así;- A Egipto se ha ido.- El buen hombre está pintado -
Muy cansado -Y cubierto -Con una camisa y una túnica rayada.- Un palo
puesto sobre el cuello,- Viejo, consumido -Y burlado.- No tiene día de fiesta
en este mundo,- Pero de él -Se grita: ¡Es José el tonto!³⁶

Similar, aunque algo más respetuosa, es la descripción que aporta un auto español cuya puesta en escena debió ser habitual en el siglo XVI. Con estas palabras se refiere a nuestro personaje:

/ El primero que entrara// es Joseph el viejo esposo// auditorio generoso//
silencio y entenderse a// este auto tan sabroso//.³⁷

Sólo alejándonos de la fuente de los escritos eclesiásticos y sumergiéndonos en las entrañas de lo pagano -donde el vulgo ignorante en extremo da rienda suelta a su imaginación-, encontraríamos respuesta a este tipo de representación del Santo. Para la fe vulgar la presencia de una imagen con forma y colores abigarrados hacia completamente superflua la verdad de lo representado por la imagen, amenazando constantemente con borrar la distancia entre lo sagrado y lo profano. Y es en el teatro (ceremonias y farsas de santos) donde se da la superposición de ficciones, primando lo extraoficial y pintoresco. Como ya hemos indicado, las constituciones sinodiales,

³⁵ WIRTH, J., *L'image médiévale...*, op. cit., págs.308-310. Para la caracterización del Santo como judío y la importancia del color en su cabello y piel véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs. 143-144.

³⁶ DESCHAMPS, Eustache, II, pág.348, núm.314: "...Je le vi- Paint ainsi;- En Egipte en est painturé- Tout lassé,- Et troussé,- une cote et d'un barry:- Un baston au coul posé,- Vieil, usé,-Et rusé.- Feste n'a en ce monde cy,- Mais de lui- Va le cri:- C'est Joseph rassoté". Cfr. HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media. (Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos)*, Madrid, 1993, cap.XII, págs.240-241.

³⁷ *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI* (Madrid, B. Nacional Ms.14711). En la misma biblioteca existe una copia más moderna, véase *Autos, Farsas y otras obras dramáticas del siglo XVI*, fol.312 v.

antes y después de Trento, achacaron a este tipo de representaciones su falta de verdad histórica.³⁸ Así lo manifestaba el Sínodo de Badajoz del año 1501:

Fallamos que, muchas veces, en algunas iglesias y monasterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas santas y contemplativas, facen representaciones de los misterios de la Natividad y de la Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Redentor y Salvador Jesucristo, y se facen de tal manera que, comúnmente, provocan más el pueblo a derisión y distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta y solemnidad...³⁹

Similar contenido se puede leer en la constitución dictada en 1566 por el obispado de Palencia:

Ha crecido tanto la malicia humana, que aún las cosas sanctas y buenas se profanan y convierten en males; y así las representaciones, que antiguamente se introdujeron para devoción, se han vuelto en abuso e irreverencia.⁴⁰

Aunque el Santo decrepito acaparó con rotundidad el arte de los primeros tiempos, no toda la patrística pensó igual. Las afirmaciones de los apócrifos fueron calificadas por San Jerónimo de "delirios" (*deliramenta apocryphorum*), siendo uno de los primeros en alzar su voz contra esta corriente, reivindicando la verdadera y auténtica tradición. En su defensa de la verdad no sólo llegó a negar el valor de aquellos textos sino que incluso proclamó la dignidad de José.⁴¹ Pero quizá el panegerista más importante del Patriarca sea San Agustín al volcarse en la defensa de

³⁸ Sobre este tema véase también BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El contexto de François Rabelais)*, Alianza Editorial, Barcelona, 1974, págs. 15, 90 y 139 ss.

³⁹ Cfr. *Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua*, ed. Taurus, Madrid, 1969, pág. 10.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ SAN JERÓNIMO, *De perpetua virginitate B. Mariae, Adversus Helvidium*, n. 19, (PL 23, 203): "Ego mihi plus vindico etiam ipsum Ioseph virginem fuisse per Mariam".



la paternidad de José. Su doctrina, considerada por muchos como la única cierta, influyó de manera determinante en los siglos siguientes.⁴²

Si el Santo debía ser joven se hacía necesario buscar las razones teológicas que permitiesen defender su belleza corporal. Debiendo ser el signo y la figura semejante a la persona a quien representa,⁴³ Isidoro de Isolano aduce para ello las siguientes razones:

- Puesto que el cuerpo está ordenado al alma, a aquélla en la que destaca la nobleza le corresponde un cuerpo perfecto. Si la belleza del cuerpo debe ser consecuencia de la del alma, la excelencia del alma de San José requería un cuerpo hermoso.⁴⁴
- Siendo la Naturaleza una fuerza intrínseca a las cosas que en ella se encuentran, todo ser engendra otro semejante a sí mismo. Si San José descende de la bella raza de David, no cabe otro aspecto que el de un ser hermoso.⁴⁵
- Era conveniente la igualdad entre los esposos. Si la Virgen fue bella de igual manera debió serlo su esposo. Lo mismo se deduce con respecto

⁴² SAN AGUSTÍN, *Sermo* 51, c.20 (PL 38,350): "*Quare per Joseph numerantur, non per Mariam. Jam vero illud quia movere non debet, quare per Joseph, et non per Mariam generationes numerentur, satis dictum est: quia sicut illa sine carnali concupiscencia mater, sic ille sine carnali connixione pater... Numeremus ergo per Joseph: quia sicut caste maritus, sic caste pater est. Ser praeponamus virum feminae ordine naturae et legis Dei*". Véanse además *De nuptiis et concupiscencia*, lib.I (PL 44, 420-421); *De consensu Evangelistarum* (PL 34, 1071).

⁴³ ISOLANO, I. de, *Suma de los Dones...*, op. cit., P.I.^a, cap.XI, pág.408: "Figura et signum similitudinem debent habere cum signato et figurato... ergo et Ioseph pulcher fuit".

⁴⁴ *Ibidem*: "...corpus ordinatur ad animam, ita quod animae nobiliori debetur corpus nobilius: ergo pulchritudo corporis sequitur ad pulchritudinem animae..."; "Divum Ioseph praestanti corpore, ut animi virum praeclarissimi decet, ornatum fuisse..."

⁴⁵ *Ibidem*: "... natura est vis insita rebus ex simili simile procreans nisi fuerit impedita vel non erret. Sed beatus Ioseph fuit ex progenie pulchra David, nec natura fuit impedita vel erravit, Deo sic genit pulchra David, nec natura fuit impedita vel erravit, Deo sic volente, qui omnem dignitatem progeniei David in Ioseph ac beata Virgine terminavit: ergo Ioseph pulcher".

a la edad de los conyuges; siendo joven la Virgen, también lo fue San José.⁴⁶

- Los dones de virginidad y castidad tienen mayor valor cuanto mayor es la belleza de la persona. Siendo San José de virginidad singular, su cuerpo fue hermoso.⁴⁷
- La deformidad de algún miembro puede alterar la belleza y perfección de una sociedad. No convenía pues a la sociedad formada por Cristo, la Virgen y San José que éste fuese deforme.⁴⁸
- San José debía tener una edad conveniente para ser padre.⁴⁹
- Sólo si San José tenía una constitución robusta, podría llevar a buen término la misión que Dios le encomendó, esto es, cuidar y mantener a su familia con su trabajo.⁵⁰

Además, la hermosura requería tres condiciones: altura de talla, elegante disposición de los miembros y belleza del color. Todos ellos encontraban para Isolano un expresión clara en la figura del Santo.⁵¹ Sin embargo, no faltaron objeciones a

⁴⁶ *Id.*, págs.408-409: "...opera Dei sunt perfecta, et sponsam sponso decet esse similem. Beata autem Virgo fuit pulcherrima: ergo et Ioseph sponsus eius"; *Id.*, P.2.^a, cap.III, pág.451: "...Sponsam sponso decet esse coaevam; sed beata Virgo fuit tunc iunior: credibile igitur est Ioseph tunc fuisse iuvenem".

⁴⁷ *Id.*, pág.409: "...castitas et virginitas laudabilior est in pulchris: ergo sanctus Ioseph pulcher, cuius virginitas laudatissima exsistit".

⁴⁸ *Ibidem*: "Amplius, pulchra et perfecta societas dedecoratur per deformitatem unius. Sed societas Christi ac beatæ Virginis et Ioseph fuit pulchra atque perfecta; et Christus speciosus fuit prae filiis hominum, beata quoque Virgo pulcherrima; ergo sanctum pariter Ioseph pulchrum fuisse asserendum est".

⁴⁹ *Id.*, P.2.^a, cap.XIII, pág.452: "... ergo illius saltem ætatis fuit quæ est apta ad generationem".

⁵⁰ *Id.*, P.1.^a, cap.XII, pág.411: "Ioseph vero electus fuit a Deo ad longa itinera peragenda, ad labores indeficienter sustinendos..."; *Id.*, P.2.^a, cap.XIII, pág.452: "Præterea, Ioseph electus fuit a Deo in tali ætate in qua posset beatissimæ Virgini deservire de Christo infanti... Sed ad hæc iuvenilis ætas conveniebat, et non senilis Iuvenis ergo tunc fuit Ioseph".

⁵¹ *Id.*, P.1.^a, cap.XII, pág.411: "Est itaque opinandum Ioseph eam habuisse corporis quantitatem quæ virum decent præstantem. Similiter eum nec nimis fuisse carnosum sive crassum, vel macie extentum, vel synteticum, sed æqualem. Aequalitas enim ex omni amorum parâ proportionem resultat".

tales afirmaciones, centrándose el ataque contra la belleza corporal de éste en varios aspectos:

- Su nula justificación en las Sagradas Escrituras.⁵²
- No se debe ponderar en los varones ilustres las cualidades vanas, entre las que destaca la belleza.⁵³
- La humildad es la principal cualidad de los justos. San José, llamado en la Biblia el justo, estuvo adornado por esta virtud. Al escogerle Dios como esposo de la Virgen bien pudo Aquél valorar entre su humildad, la deformidad de su cuerpo.⁵⁴
- Parece convenir a la humildad del Salvador tener por padre putativo a un pobre sometido al trabajo de carpintero; luego el Santo debió ser deforme.⁵⁵

Entre ambas tendencias, la de aquéllos que propusieron un San José joven y hermoso y la de los que defendieron al viejo barbado y deforme, encontramos también una postura conciliadora. Algunos, como Isidoro de Isolano, consideraron la edad viril como la más conveniente a su persona:

... siendo la edad viril intermedia entre la juventud y la vejez, participa de ambas. Por tanto, puede decirse, a la vez, joven y viejo. Viejo, en comparación de la Santísima Virgen, que era una niña de aspecto divino y

⁵² *Id.*, pág.409: "Videri autem quibusdam potest non esse asserendum fuisse in Ioseph pulchritudinem corporalem".

⁵³ *Id.*, págs.409-410: "... non est conveniens laudare viros sanctitate gloriosos de his quae sunt vana et peccati occasio. Talis autem est corporis pulchritudo".

⁵⁴ *Id.*, pág.410: "...iusti praecipua humilitate clarent, quae floruit in iustissimo Christo...Sed sanctus Ioseph iustus appellatur, et suprema ornatissimus humilitate; quare etiam sponsus humillimae Virginis fuit electus a Deo: ergo in sancto Ioseph supremae humilitatis causae inventae fuerunt. Deformitas autem est causa humilitatis: ergo Ioseph fuit deformis".

⁵⁵ *Ibidem*: "... hoc idem convenire videtur humilitatis Salvatoris, qui imo patrem pauperem, de arte lignaria victum quaerentem, elegit: ergo pater putativus Christi debuit esse deformis".

delicado, mientras que José tenía un aspecto grave y venerable. Y puede también decirse joven, por su hermosura, salud, fortaleza y asiduidad en el trabajo.⁵⁶

De "muy gran bobedad" calificó Bernardino de Laredo la costumbre de referirse al Santo como un viejo. La propia razón llevaba a rechazar esta opinión pues dicha edad no era conveniente a la honestidad de la Virgen. Para este teólogo lo verdaderamente importante era la consonancia entre los esposos y así lo afirma cuando dice que San José debió tener cuarenta años, poco más o menos, al desposarse con la Virgen. En la misma línea que Gerson e Isolano, manifestó que aquél poseyó unas facciones en extremo hermosas que, poco o nada, tenían que ver con las utilizadas por algunos artistas en sus representaciones, sin duda por influencia de las que hallaban pintadas. Tales licencias fueron reprobadas por Laredo que nos hace saber cómo la propia autoridad de los pintores les lleva a figurar "algunas cosas que no siempre son verdad, y a veces grandes mentiras".⁵⁷

La llamada a la religión verdadera promulgada por Trento posibilitó la acomodación de la fisonomía del Santo al espíritu del momento, depurando las leyendas que hasta entonces gozaron de estima entre el vulgo y que habían ocasionado cierta confusión. De las conclusiones del Concilio así como del sentir popular del momento surgiría el nuevo modelo. No hubo consenso y las opiniones se dividieron dando lugar a dos tipos iconográficos claramente diferentes: a saber, continuando con la tradición que establecía como adecuados los rasgos de un viejo y mediante la cual se saciaba las necesidades del pueblo incapaz ya de imaginarle bajo otro aspecto; o la de aquéllos que, más flexibles a las nuevas devociones, apoyaron una imagen del Santo con rasgos de un hombre joven, fuerte y vigoroso, capaz de servir de protector a la Virgen. Los partidarios de esta última tendencia mostraron su repulsa hacia todas las imágenes

⁵⁶ *Id.*, P.2^a, cap.XIII, pág.457: "... quod aetas virilis, cum sit media inter iuventutem et senectutem, participat utriusque extremi conditiones et denominationes. Ideo divus Ioseph et senex et iuvenis dici potuit. Senex quidem in comparatione ad beatam Virginem, quae puella erat, divini licet, modici tamen aspectus. Ioseph autem barbatus et venerabilis aspectus tunc fuit. Iuvenis etiam dici potuit propter eius formositatem, sanitatem, fortitudinem atque assiduum laborem".

⁵⁷ LAREDO, B. de, *Tratado de...*, *op. cit.*, Párrafo III y IIII, pág.18.

pintadas que, tal y como era costumbre y sin atenerse a la verdad de la historia, se empeñaban en representar a un San José octogenario.

El tiempo hizo que, poco a poco, fuese cuajando una imagen más cercana al nuevo sentir devocional hacia el Patriarca. Por ello, a partir de fines del siglo XVI y en pleno siglo XVII, no será raro encontrar pinturas en las que el Santo aparezca con cabellos negros y sin la calvicie tradicional (figs.160-162). Nuestros artistas olvidaron pronto la vieja tradición que representaba a San José como un viejo maduro y prefirieron seguir la nueva. Una tipología que responde a las directrices que el pensamiento de la Iglesia tomó en relación a la valoración de aquél. Son frecuentes las alusiones de los escritores eclesiásticos a la frase "*Juvenis habitabit cum virgine*", convirtiéndose en punto esencial para apoyar su defensa de la juventud en la fisonomía de José.⁵⁸

Molano fue uno de los teólogos que más empeño puso en corregir el exceso de anécdotas que los siglos anteriores habían desarrollado con respecto a su figura. No convenía a aquél elegido para proteger a la Virgen que tuviese el aspecto de un viejo decrepito; antes bien, era más conforme al Evangelio que fuese un joven fuerte y vigoroso capaz de trabajar y defender a su familia⁵⁹ pues de otro modo no hubiese sido creíble para el vulgo. Deliran pues aquellos artistas que pintan al Santo como un "imbécil" en edad senil.⁶⁰

⁵⁸ *Ibidem*; FONSECA, C. de, *Vida de...*, op. cit., fol.84r; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, pág.590. El texto de Fonseca se encuentra también en este libro, véase Adiciones, cap.XII, pág.590, nota 2.

⁵⁹ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XII, págs.332-333: "...Epiphanius in haeresi Antidico marianitaru, narra fabulam, quod Ioseph Maria duxerit, cum iam annum suae viduitatis ageret fortassis octogefimum, & amplius. Verum nullo modo convenisset virum centenarium, & imbecillum fenem, adhiberi Mariae custodem... Credo igitur conformins esse Euangelicis litteris, si Ioseph credatur fuisse iuuenis, fortis, & valens, qui potuerit industria & labore aetatis, virginem defendere..." En España encontramos una opinión similar en VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum* y..., op.cit., cap.VI, fol.38: "... y de aqui tambien se infiere acerca de la edad deste Santo Patriarca, que no era de ochenta años como San Epiphanio le hace, pues si estuviera en tal edad, mas fuera carga, y embarazo à la Madre de Dios, en la ida à Egypto, que alivio, y amparo".

⁶⁰ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XII, pág.334: "...in quo explicat omnes fere pictores delirare quod Iosephum fenem decrepitum pingant". Estas imágenes fueron también criticadas por Gilio en términos similares a los expuestos, véase GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.32: "Dipingono ancora San Gioseppe decrepito; il che non mi pare verisimile, che il grande Iddio avesse raccomandata la madre del suo figliuolo ad un decrepito, inutile a tante fatiche che sopportar bisognava per menare il figliuolo in Egitto e poi rimenerlo in Giudea. E poi, se vogliamo credere ad Origene, fu maritata la gloriosa Vergine per celare unto sacramento al Diavolo e per fuggire l'infamia de l'adulterio; ma più vi sarebbe incorsa, essendo maritata ad un decrepito et inutile vecchio, che ad un uomo maturo, se non ad un giovine, che era più convenevole, dovendo egli più tosto servire che esser servito".

A estas razones Fonseca añadiría otras de no menor importancia. No era de desear que hubiese gran desigualdad entre los casados porque ésta "trae muy grandes inconvenientes", los cuales se acrecientan si la distancia entre los años es grande. Para salvaguardar la "fama y el nombre" de la Virgen "de las sospechas humanas" San José debía tener una edad en la que aún pudiese tener hijos.⁶¹

Pacheco recordará a los pintores que le representen con aspecto joven y les recomienda que pinten a un "San Josef de poco más de treinta".⁶² Sin duda, este tratadista conocía los argumentos anteriores y posiblemente las *Revelaciones* de María de Ágreda en las que se aseguraba que aquél tenía treinta y tres años cuando se casó con la Virgen.⁶³ En la misma época y siguiendo en sus consignas iconográficas las ya marcadas por el pensamiento de Santo Tomás, Ribadeneyra apostillaría la madurez, descartando la representación de un viejo decrepito y ruinoso.⁶⁴

Aún con las constantes recomendaciones y avisos no faltó entre los artistas quien aferrándose a la tradición medieval siguió representando al San José "brigidiano", es decir, viejo, calvo y canoso, apartado a un lado, siempre emergiendo de la oscuridad del fondo. Una imagen que respondía a la fuerza de la costumbre y estaba lo suficientemente arraigada en los cimientos del arte como para que no se renunciase a ella fácilmente. Por otra parte, la fama y prestigio de los modelos utilizados en las copias pudieron colaborar a su desarrollo y difusión. Sin olvidar, claro esta, la influencia de la opinión de los donantes sobre las imágenes de encargo que ante la

⁶¹ FONSECA, C. de, *Vida de...*, op. cit., fol.84r.

⁶² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, pág.588.

⁶³ ÁGREDA, M. J. de, *Mística Ciudad...*, op. cit., 1ª parte, lib.II, cap.XXII, pág.315. Un siglo después de los escritos de fray Bernardino de Laredo, la Madre Ágreda escribió sobre el Santo. Si bien muchas de sus visiones resultan con frecuencia pintorescas, parece que en el caso que nos ocupa se acerca más a la verdad al constatar la juventud de San José que toda la tradición pictórica y literaria mostrándole como un viejo.

⁶⁴ RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.206: "Tambien dize el Euangelista, que quando fe desposò con la Virgen, era, *Vir*, que en Latin quiere dezir, varon, y hombre ya maduro, y robusto, que ni es moço ni viejo, para que entendamos que era de mediana edad, como era neccessario que lo fuesse, para que fe creyeffe que Christo nuestro Señor era su hijo, y la madre no fe tuuieffe por adúltera, y el tuuieffe fuerças para tantos trabajos, como auia de paffar en seruicio de la madre, y del hijo. Y afsi no era tan viejo, no tan decrepito, como algunos dizen, y los pintores pintan..." Villegas sitúa la edad del Santo entre los cuarenta y los cincuenta, véase VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y...*, op. cit., cap.VI, fol.38: "... y asi viene à proposito, como siente San Geronymo, y otros Autores con él, que era de edad de quarenta, hasta cinquenta años, al tiempo que se desposò con la sagrada Virgen".

vaguedad de la postura con la que la Iglesia trató el tema, bien pudo exigir al pintor representarle en figura de viejo.

A pesar de las duras críticas lanzadas por algunos hubo quien las justificó. Fruto quizá de un arraigado decoro hacia la imagen y, aún más, como defensa de la virginidad de María, o como signo exterior de su vida interior, Fonseca aduciría:

... si le pintan viejo, esso se deve atribuyr a la decencia, o a que quizá como era tan Sancto, con los trabajos, y penitencias del cuerpo, y las afliciones del alma parecía de más años que tenía.⁶⁵

Para Ribadeneyra si los pintores representaban a aquél con los rasgos de un anciano decrepito lo hacían para significar que a esa edad "tan vieja, no podia auer ardor de cocupifcencia" además de "para guardar a la Virgen del decoro que fe le deue".⁶⁶

En términos muy similares se expresó Gracián. Con la imagen de San José anciano el pintor lograba mostrar a los fieles que se trataba de un "varón sabio y prudente y de maduro consejo". Se evitaba con ello los malos pensamientos que podían surgir al contemplar en una pintura a dos seres de "tanta hermosura y poca edad", siendo estos tan propios de las personas "torpes y flacas".⁶⁷

Y, aunque el Santo viejo fue poco a poco eclipsado por el nuevo tipo, su imagen persistió en el arte. Es así como podemos explicar el juicio censor de Interián de Ayala. Impregnado del espíritu contrarreformista este teólogo rechazó la figura de José como un hombre rudo, desaliñado y torpón. No se debía consentir que le siguiese pintando "disforme, con semblante féo, y la cabellera tan poco cuidada, que tira casi

⁶⁵ FONSECA, C. de, *Vida de...*, op. cit., fol.84r. El texto también se encuentra en PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, pág.590, nota 2.

⁶⁶ RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.206.

⁶⁷ GRACIÁN, J., *Josefina...*, op. cit., lib.I, cap.3, pág.32.

al desaliño".⁶⁸ De igual manera, condena la imprudencia de aquéllos que le representaban "más hermoso, y aseado de lo justo... con un semblante muy risueño, compuesta la barba, tendido su pelo medio rizado por sus hombros".⁶⁹

Debían pues pintarle en "edad perfecta y varonil" por ser el momento en el que el hombre alcanza la perfección no sólo en el aspecto físico sino en las virtudes de su alma.⁷⁰ La defensa del decoro hacía que fuese más conveniente su imagen "á la manera de un varon grave sin ninguna afectacion, y como á hombre recomendable á todas luces por su modestia, y gravedad".⁷¹

Tanto en las imágenes del Santo decrepito como en las que le muestran joven el color es uno de los recursos que sirve al pintor para caracterizarle convenientemente y permite al espectador la rápida distinción entre la edad madura y la vejez.⁷² La selección de una edad u otra siempre estuvo en función de la escena narrada. Representarle con rasgos juveniles podía no ser tan grave si se trataba de imágenes referidas a los momentos vividos con el Niño, pues era la manera más conveniente de mostrar el amor paternal. Tampoco se faltaría al decoro si en las escenas correspondientes a los últimos años de su vida, aquél tomase el aspecto de un viejo siendo esto "conforme á razon, y muy consiguiente á lo acontecido".⁷³

⁶⁸ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.X, pág.140. Véase CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.X, págs.243-244 & 1: "Uno degli errori principali nell'effigiare il Patriarca S.Giuseppe, si è quello di farlo gerale un rozzo omaccione, di faccia incolta, capelli negletti, sordido nelle vestimenta, e talvolta persino deforme".

⁶⁹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.X, pág.140. Véase CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.X, pág.244 & 1: "Non visse fuori della volgar fortuna degli uomini, ma deve rappresentarsi con quella decenle pulizia, che pur sta fra le virtù, e conveniente al suo stato d'artigiano; purchè cio non passi all'opposto eccesso, ecioè, com'ebbe a dipingerlo qualche artista, con barba pettinata mollemente, con capelli inanellati e scendenti sulle spalle, con vesti ricercatamente adorne".

⁷⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., págs.143-144.

⁷¹ *Id.*, pág.140.

⁷² Ejemplos de mosaicos y pinturas donde el color funciona como elemento identificador del Santo son expuestos por ST. LAURENT, G. de, "Étude sur l'iconographie de Saint Joseph", en *Revue de l'Art Chrétien*, XXVI, (1883), págs.352-353.

⁷³ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., pág.145.

XII.1.4.- El personaje y su vestimenta

No son muchos los documentos escritos que se refieren a una normativa fijada para el traje del Santo. A la pregunta de cómo fueron los vestidos, tanto en su forma como en su color, usados por éste en los diferentes momentos de su vida, podemos responder que debieron acomodarse a las costumbres de su tiempo, siendo siempre expresión del sentimiento que en cada época despertó. Ciertamente, en la indumentaria con la que los artistas le figuraron se observa la influencia de las modas y de las costumbres sociales. Entre los siglos XIII al XIV José viste el traje sencillo de los artesanos, compuesto de túnica corta ceñida a la cintura y de un sombrero puntiagudo, siendo sustituida aquélla por una capa y turbante, a veces sombrero con alas, cuando es representado en la escena de la Huida a Egipto. En esta época el uso del capote estaba bastante extendido entre las gentes del mundo rural. Consistía en una prenda compuesta de dos paños a modo de escapulario y un capuchón. En ocasiones, este traje se completaba con una capilla, prenda utilizada para protegerse del frío y de la lluvia. Algunos atuendos se convirtieron a partir de los siglos XIV y XV en exclusivos para uso de los estamento social más bajos. Se trata de la casaca estrecha, vestido largo que los humildes se echaban por encima de los hombros o se arrollaban alrededor de los riñones y de las caperuzas con forma de capuchón. Textos e imágenes son claros en el tamaño variable de los mismos⁷⁴ (figs.163-165). La imagen del Santo caracterizado con el traje humilde de los campesinos contrastaba con la riqueza de los ropajes de la Virgen y sirvió a los artistas para acentuar la distancia existente entre lo humano y lo divino.⁷⁵

Normalmente, el arte de los primeros tiempos nos muestra un San José con halo y sin sombrero. Pero desde el siglo XII los artistas ingleses y bastante más tarde en

⁷⁴ El papahigo, especie de capuchón era prenda propia para protegerse del frío en los viajes y fue de uso generalizado en el mundo rural. Para mayor información sobre el traje de los campesinos y artesanos en la Edad Media y el Renacimiento véanse BEAULIEU, M., *El vestido antiguo y medieval*, Oikos-Tau, Barcelona, 1ª ed. castellana, 1971, págs.117-118; BERNÍS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979, págs.173-174.

⁷⁵ Sobre la oposición de la figura del Santo con la de la Virgen a través de sus vestidos WIRTH, J., *L'image medievale...*, op. cit., págs.308-309.

Alemania y España, el tocado sobre su cabeza se hizo de uso corriente. A menudo, el tipo de sombrero utilizado por aquél es el mismo que portan los enemigos de la religión cristiana, es decir, los judíos.⁷⁶ No es difícil imaginar la impresión que estos retratos causaron a los espectadores de la época. Un atributo de esas características veía incrementada su connotación en un contexto donde todas las figuras, menos la del personaje en cuestión, presentasen halos en sus cabezas⁷⁷ (fig.166). En ocasiones, los artistas combinaron ambos atributos, sombrero y aureola, tal vez en el deseo de presentarle como judío santo⁷⁸ (figs.167-170).

En miniaturas alemanas del siglo XII la caracterización de San José como judío recuerda la personificación de la Sinagoga (figs.171-172). El artista utilizó como recurso el juego de abrir un ojo y cerrar otro. En ambos casos se trataba de una ceguera mental que incapacitaba para ver la luz de la Nueva Ley.⁷⁹ Ocasionalmente, la figura del Santo es sustituida por aquélla (fig.173).

Con frecuencia el vestido y sus atributos vienen a simbolizar el estatus inferior de José en relación a la Virgen. A partir del siglo XV la actitud hacia el personaje se vuelve más respetuosa, siendo sustituido el antiguo traje por la túnica y el manto propio de los santos.⁸⁰ De este modo debía aparecer San José en la escena de la Visitación del retablo de San Pedro de Pierola, incluyéndose en las cláusulas del contrato "Jusep que sia vestit larch, ab vestedura honesta".⁸¹ Que hubo disparidad de criterios entre los artistas a la hora de elegir las vestiduras de este personaje lo prueba la insistencia

⁷⁶ Véanse MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.1, págs.79-81; BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., págs.117-134.

⁷⁷ BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., pág.128.

⁷⁸ *Id.*, pág.125; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.1, pág.80.

⁷⁹ Recordemos que la Sinagoga era representada con un velo en los ojos. Véase *Id.*, págs.80-81 y 222. Para la asociación de José con la Sinagoga véase además BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., pág.122.

⁸⁰ Véase ISOLANO, I. de, *Suma de los Dones...*, op. cit., P.1ª, cap.XVII, págs.436-439: "Hoc est pulchritudinem vivendi tenere convenientia cuique personae et sexui reddere." ("... la forma más apropiada de vivir es tener lo que a cada uno conviene en conformidad con la persona y el sexo...")

⁸¹ MADURELL I MARIMON, J. Mª, "El arte en la Comarca Alta de Urgel" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.III-4, (1945), pág.322.

con la que Pacheco recalca el uso de la túnica y del manto tradicionales, condenando a los que le daban un hábito profano.⁸² Nuestro tratadista recuerda a sus lectores que cualquiera que fuese el traje, éste debía acomodarse a su estatus social:

... la soberana Señora y su Esposo vestidos decentemente, como es razón... siendo como era el glorioso San Josef oficial, no pudo su pobreza obligarle a lo que no sucede a los que mendigan por las puertas.⁸³

Del mismo sentir fue Interián de Ayala al admitir que se le vistiese de "traje comun, y más acomodado al estilo de la gente vulgar, que al de los magnates". Si la figura y el signo debían parecerse al objeto designado y figurado, el vestido que llevase el Santo no debía adornarle con extrema hermosura pues entonces más parecería "que el vestido le sirve de adorno, que para cubrirse".⁸⁴

En cuanto al color apropiado para sus vestiduras, los escritos guardan un sospechoso silencio. Parece que este factor no preocupó en absoluto a los teólogos, embebidos en su discusión sobre la virginidad de María y la divinidad de Cristo. El mismo olvido se recoge en los contratos que de sus imágenes se llevaron a cabo en España; la abundancia de datos referidos al tipo, a la calidad de los materiales a emplear en su imagería y a la exactitud en la selección de sus atributos personales, se tornan escasísimos cuando se trata de fijar el color con que debían ser pintadas las diferentes prendas de su indumentaria. En tal situación, sólo el análisis directo de las pinturas en las que aparece retratado puede aportarnos alguna aclaración.

Durante toda la Edad Media y el Renacimiento se mantiene una preferencia hacia el rojo, combinándose frecuentemente con el verde y, en grado mucho menor, con el azul y el pardo (figs.174-178). Ahora bien, si los hombres de Iglesia no impusieron a los artistas normas que les obligasen a una elección concreta, ¿qué fue

⁸² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, págs.591, 602, 606 y 622.

⁸³ *Id.*, Adiciones, cap.XI, pág.578.

⁸⁴ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.X, pág.140.

lo que les llevó a seleccionarlos de entre todos los demás colores disponibles? Varias podrían ser las respuestas. Si damos preferencia al sentir de aquéllos que identificaron a San José con un personaje bufonesco, podríamos pensar que la elección del rojo es consecuencia directa de una antigua costumbre por la que bufones y locos, entre otros, eran obligados a usar vestiduras de esa tonalidad. Consideración esta que nos parece lejana a la verdad. Ya nos hemos referido con anterioridad al origen noble del personaje. Aquí puede estribar el porqué de tal uso. Fue costumbre, entre los nobles antiguos, el utilizar vestidos de color rojo. No tendría porque ser aquél una excepción en tales hábitos que, por otro parte, se mantuvieron vigentes hasta el siglo XVI. En este contexto los datos aportados por la historia del vestido pueden sernos de gran utilidad.

Los trajes de las clases sociales más favorecidas eran en la primera mitad del siglo XVI de un rico colorido con predominio del rojo. En esta época, el populacho gustó imitar en sus vestidos los tintes lujosos propios de las clases altas. Prueba de ello es la revuelta de campesinos que acaeció por aquel entonces en Alemania y en la que los insurrectos exigieron poder usar ropas rojas como las de los nobles. La situación en España no era muy distinta, siendo constantes las leyes suntuarias dictadas por los procuradores con el deseo de mantener las diferencias sociales en el traje. Sirva de ejemplo la pragmática dictada en 1506 por los procuradores del reino que, reunidos en Valladolid, solicitaron la prohibición del uso de grana a los oficiales, una de las telas más caras del momento.⁸⁵

Pero las vestiduras rojas del Santo encierran un significado más profundo que la simple distinción social. Bernardino de Laredo inicia su *Tratado de San José* haciendo referencia a la *grana* utilizada como ofrenda a Dios.⁸⁶ Este simil sirve al

⁸⁵ Véanse LAYER, J., *Breve historia del traje y la moda*, ed. Cátedra, Madrid, 1988, págs.89-90; BERNÍS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1978, en concreto, *Leyes suntuarias y diferencias sociales en el traje*, págs.57-63.

⁸⁶ Por el término grana se entiende un paño fino de color rojo que tira a morado. Véase LAREDO, B. de, *Tratado de...*, op. cit., Párrafo I, pág.10.

teólogo para poner de relevancia el amor de José. Su alma justa estaba encendida por una inflamada caridad:

¿Cierto y clarísimo está que después de la Madre siempre virgen, no hubo ni hay quien más viva, e inflamada, y más perfecta en color, ofreciese aquesta grana en sacrificio a su Dios, admirable Señor nuestro, como este santo Patriarca...?⁸⁷

Aún más, el tipo de vida que llevó le hizo ser merecedor del trato de mártir. Recordemos que la liturgia cristiana utiliza una casulla roja para la celebración de la fiesta de los mártires. Con ello se expresaba el inmenso amor que el Santo derrochó en vida:

... que la fuerza del amor hace en dos ánimas conformes una sola voluntad, y una en otra las transforma, y el santísimo san José fuese amado de la purísima Virgen, y la santísima Virgen desmedidamente amada del siempre virgen José... así este santísimo alcanzó perfectamente merecimientos de mártir...⁸⁸

Así pues, todas las virtudes y sentimientos encerrados en el alma de San José encuentran una expresión externa en el uso del rojo. Pero queda por resolver otra incógnita, ¿cuál fue el factor determinante para que durante siglos el verde y el azul fuesen los colores elegidos para combinar con el rojo en las vestiduras del personaje que analizamos? Durante toda la Edad Media se mantuvo una preferencia por las tonalidades rojizas y verdosas en los tintes de los tejidos, sobre todo, en el Norte de Europa. Factores económicos y estéticos se aunaron en esta selección. El ojo medieval gustaba de tal combinación pues se consideraba que dichos colores eran afines al encontrarse en una situación intermedia dentro de la escala cromática de la época. Combinando rojo y verde se alcanzaba la armonía.⁸⁹ Fueron los artesanos textiles los

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Id.*, Párrafo XVI, pág.44.

⁸⁹ Ya en la Antigüedad, el verde se consideraba un color intermedio y, por lo tanto, agradable. Era el justo medio entre los extremos. Por otra parte, la combinación cromática rojo/verde es un ejemplo claro de la complementariedad.

que desarrollaron un conocimiento más preciso de la concordancia y contraste entre los colores. El ojo del pintor medieval bien pudo plasmar en sus imágenes los gustos y preferencias cromáticas de su época.

Buscando significados ocultos en la lengua de los colores algunos han considerado que el uso del verde en su sentido positivo puede connotar la iniciación espiritual y la caridad del personaje que lleve prendas de vestir de este color. Ambos valores simbólicos son adecuados al carácter del personaje que analizamos. En cuanto a la segunda combinación rojo/azul podría, en el caso que nos ocupa y atendiendo al simbolismo del color, significar el dualismo entre el amor y la verdad.

Ahora bien, será la mezcla de estos dos colores -que en la Edad Media y el Renacimiento vemos siempre aislados y en estado puro-, la que a partir del siglo XVII tome el relevo y tiña sus vestiduras. Parejo a la propagación de su culto, favorecido por las Órdenes religiosas, surge una imaginería de San José que poco tiene que ver con sus imágenes tradicionales. En ella, la antigua combinación rojo/verde es sustituida por el par ocre/violeta-morado (figs.179-180), eclipsando por completo este par cromático la costumbre anterior. Difícil tarea la de establecer qué factor determinó la sustitución de los antiguos colores por otros nuevos. Aunque no hemos encontrado ninguna referencia concreta son numerosos los textos que nos dan a conocer un cambio en la apreciación y revalorización de las cualidades del Santo, una exaltación que ya hemos esbozado al tratar sobre sus características fisonómicas.

Por todas partes se alzan voces reconociendo sus cualidades ocultas durante tantos siglos por la Iglesia. Si el traje es expresión clara de los sentimientos internos, parece normal que al cambiar el sentimiento de ésta hacia San José mudasen también los colores con que se le mostraba a los fieles. Humildad y pobreza son dos de las cualidades que más apreciaron las Órdenes religiosas que le veneraron. El color marrón, en sus distintas tonalidades, fue el escogido por éstas para sus hábitos. Con él gustaron verle, siendo muchas las obras de encargo que así lo testimonian. Creemos que aquí estriba la sustitución de los antiguos colores por las tonalidades tierras.

Cualquier otra explicación, como la connotación de valor de los pigmentos empleados en la pintura o la asociación de los tonos amarronados con el oficio de carpintero desarrollado por San José, nos parecen argumentos de escasa validez y sólo vienen a corroborar lo ya expuesto.

Si el ocre era símbolo de la humildad y de la pobreza en la que aquél vivió, renunciando a lo material del mundo, ningún otro color como el morado expresaría de mejor manera la vida de constante sacrificio y austeridad que tuvo para alcanzar el amor pleno. Ya hemos señalado que el violeta (color resultante de la suma a partes iguales de rojo y azul) significa una actitud de equilibrio. Precisamente es la equidistancia entre el cielo y la tierra, el amor y la prudencia la que caracteriza todos y cada uno de los momentos vividos por José. El triunfo de esos colores en sus vestiduras es ya un hecho y los contratos de obras lo recogen en sus cláusulas. Un ejemplo es el encargo de una pintura sobre la *Huida a Egipto* que con fecha 28 de febrero de 1677 le hizo Francisco de Córdoba al pintor Antonio Perea, obligándole a las siguientes condiciones en lo referente a su figura:

... con su tuniçela morada con su orilla de oro molido y capa amarilla con la orilla de coollos (sic) y grabada... = Toda la dicha obra y pintura a de ser según y en la forma referida y a disposición del dicho don Antonio Perea, con calidad y condición que lo primero que pintare aya de ser el dicho San joseph, para que lo bea y reconozca el susodicho y dé beneplácito para proseguir adelante con toda la dicha pintura...⁹⁰

A pesar de que el par ocre/violeta fue el más empleado por los pintores desde finales del siglo XVI y sobre todo en el siglo siguiente, hay excepciones que debemos considerar. Pacheco resulta uno de los casos más sorprendentes. Al referirse al vestido conveniente para el Santo recomienda al pintor que use los colores tradicionales, pero ¿qué entendió por tradicionales? En el cuadro que pintó sobre el *Sueño de San José*, le atribuyó una túnica rosa y un manto azul (fig.181). No hemos encontrado ningún

⁹⁰ AGULLÓ COBO, M., *Documentos para la Historia de la pintura española*. Tomo I, Museo del Prado, Madrid, 1994, pág.23.

antecedente que condicionase tal selección; a no ser que se trate de una derivación del antiguo par cromático rojo/azul traducido, claro está, al gusto de una época que valora más los matices y juegos de luces que el antiguo esplendor y brillo de los colores medievales.

**CAPITULO XIII.- SIGNOS DE SANTIDAD. LOS SANTOS EN LA
PINTURA**

XIII.- SIGNOS DE SANTIDAD. LOS SANTOS EN LA PINTURA

Son muchas las pinturas en las que se representan imágenes o escenas relativas a los santos. Uno de los factores que determinó su abundancia en el arte fue, sin duda, el culto que se les profeso durante toda la Edad Media, época en que las vidas de aquéllos pasaban de mano en mano como única literatura. La mayoría de ellos tenía su antigua leyenda y, en los casos en los que no existía, fue inventada o ampliada con nuevos pasajes, cuanto más inverosímiles más admirados y creídos por el vulgo. El rigor de tales textos es nulo pues, aunque algunas veces se partió de un hecho verídico, el paso del tiempo y la tendencia del hombre medieval a especular y dejarse llevar por lo sobrenatural o milagroso los transformó convirtiendo los relatos en fantásticos y a sus personajes en seres "ridiculizados".

Representados aislados o en escenas referentes a su vida era necesario que la iconografía designase con exactitud a cada santo. El retrato fue sólo una solución a medias ya que no todos tenían descripciones verdaderas de su persona. Por otra parte, al artista se le planteaba el problema de acomodar la imagen (en el semblante, facciones del rostro, edad...etc) con el original, es decir, debía encontrar un método que le sirviese para individualizar a cada uno, mostrando con claridad las diferentes virtudes del alma.

Sin negar el éxito que en muchos casos se alcanzó, fueron numerosos los santos en los que se mantuvo la confusión, dificultándose su identificación. De ahí la importancia que adquirieron los atributos específicos. Los artistas incorporaron en la imagen el instrumento con que cada santo fue torturado, primero colocándolo bajo los pies para posteriormente situarlo entre sus manos. La selección se inspiró en algún episodio célebre su vida, permitiendo la familiaridad con estos emblemas el reconocimiento inmediato del personaje.

A fines de la Edad Media los atributos se multiplicaron, contribuyendo los gremios a su mantenimiento y difusión. Surgen nuevos símbolos que caracterizan al santo como patrono de una determinada cofradía o de un gremio de trabajo. Y si bien no siempre se propusieron nuevos modelos a los artistas, sí se les obligó a representar con la mayor claridad posible los atributos ya consagrados. Los santos dejaban de ser héroes de las historias para convertirse en intercesores del pueblo.

Un aspecto más a tener en cuenta por los dedicados al campo del arte era el referente al modo de vestirles. El papel que forma y color jugaba en la imagen unido a la enorme carga emotiva que despertaba su veneración fueron la razón de que la vivencia estética atenuase y, en muchos casos, lograra anular el fin religioso de aquélla. La veracidad en la imagen, tanto en sus vestiduras como en sus rasgos fisonómicos mediante el uso del color, capturaba la piadosa mirada de los fieles impidiéndoles una correcta reflexión sobre lo que la Iglesia permitía y lo que prohibía tributar como homenaje y devoción.

Los mayores abusos se cometieron en las imágenes de santos destinadas a salir en procesión a las que se dotó de un lujo excesivo. Probablemente esto era consecuencia tanto de la competencia entre las cofradías por lograr un puesto en el marco social de la época como por el arraigo que esta costumbre había alcanzado entre las mujeres de la nobleza y capas sociales más bajas, propensas a dejarse llevar por las apariencias.¹

¹ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., pág.273.

La cotidianidad excesiva a la que el fervor popular las había llevado, a través de sus vestidos, fue objeto de censura por parte de numerosos Sínodos provinciales que intentaron regular aquellos excesos para recuperar el decoro y mantener la línea divisoria entre lo divino y lo meramente terrenal.

Con el fin de evitar las vestiduras deshonestas y provocativas en los santos, el Sínodo provincial de Toledo, celebrado en 1536, establecía en una de sus constituciones la supresión de las imágenes de vestir, sustituyéndolas por otras de bulto provistas con sus propios ropajes pintados:

... Y mādamos a los dichos vifitadores q(ue) en las Yglefias/ y lugares píos q(ue) vifitarē/ veā y examinen en biē las hiftorias q(ue) eftā pintadas hafta aquí: y las q(ue) hallaren apocriphas/ mal/ o indecētemēte pintadas/ las hagā quitar de los tales lugares/ y poner en fu lugar/ aq(ue)llas/ otras como cōuenga a la deuociō de los fieles. Y affi mifmo las imagines q(ue) hallaren q(ue) no eftā honefta/ o decentemēte atauizadas: efpecialmente en los altares/ o las q(ue) fe facā en proceffiones/ las hagā poner decentemēte. Y do halleren aparejo pa ello procuren de las mādār hazer todas de bulto/ para que quedā eftar fin ponerles otras veftiduras.²

Pero los abusos debieron seguir cometiéndose a tenor de las palabras pronunciadas en la sesión XXV del Concilio de Trento, dirigidas a rechazar las cualidades estéticas y sensuales de las imágenes. Se calificó de torpeza la costumbre de pintarlas con hermosura escandalosa.³ Un año después, la constitución sinodial de Valencia se expresaba en términos similares que, de igual manera y con escasas variantes, repetirían otros Sínodos provinciales:

² *Constituciones Synodales del Arçobispado de Toledo: hechas por el Illuſtriſſimoy Reuerenſſimo ſeñor don Juan Tauera...*, Alcalá Henares, 1536, fol.v. Cfr. también en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., págs.278-279.

³ *El Sacrosanto y Ecuménico...*, op. cit., Sesión XXV, pág.357: "... omnis turpis quaestus eliminetur; omnis denique lascivia letur; ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur..."

... siguiendo las huellas del concilio tridentino, manda el sínodo... que ninguno pinte imágenes de santos con belleza provocativa ni con trajes lascivos ni deshonestos, sino de manera que manifiesten la santidad de aquellos a quienes representan.⁴

Los obispos, ante el esplendor mundano con el que se acostumbraba a revestirlas, decidieron introducir cláusulas en los contratos de obras especificando el grado de decencia. En caso de incumplimiento por licitud del pintor el contrato se invalidaba y su obra era retirada del culto. Esta medida fue ordenada, en 1571, por el obispo de Cuenca D. Bernardo de Fresneda:

... ordemos y mandamos, que ningun pintor, ni fculptor fculpa ni pinte, imagen alguna que no efte con el ornato y decencia que conuiene, a lo repreftentado por ella, fo pena de perder el intereffe de la tal pintura, o talla. E para que mejor fe cumpla y guarde eſta nueſtra conſtitucion, ordenamos e mandamos, que ningun pintor, ni entallador, pueda affentar, ni afsiente ningun retablo en ningūa igleſia de nueſtro obifpado, fin que primero fea viſto por nueſtros prouidores, e viſitadores, para q lo que no eſtuuiere cō la decencia que conuiene, fe quite delos dichos retablos, y fe execute en ellos la dicha pena, y eſto fe eſpecifique en el contrato.⁵

Intereses encontrados los ordenados por la Iglesia y los perseguidos por los artistas empeñados en demostrar su talento y la grandeza de su arte. Precisamente su obstinación fue objeto de duros ataques por parte de los moralistas contrarreformistas que anteponían la verdad a la belleza. Jamás debía el pintor adornar sus imágenes con

⁴ Cfr. SARAVIA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología*, (1960), pág.135. El citado es el Concilio provincial de Valencia. Año 1565, sesión última, cap.X. Exactamente igual se establecía en el año siguiente. Véase *Concilium provinciale Valentini*, Valencia, 1566, Sessio Qvinta, cap.IX, fols.167-168: "Sanctorum imagines, quae in ipſorū cultum, & populi eruditionem in Eccleſia meritū proponuntur, tam decenter atque; honeſtè compoſitas eſſe oportet, vt neque; vlla ab eis offendiculi occaſio dari, neq; quod in finē bonum inſtitutum eſt, in malum aliquod detorqueri poſſit. Quare, ſacri etiam Cōcilii Tridēſini decretis inhaerendo, ſub excomūicationis poena iubet ſancta Synodus, ne vllus imagines ſanctorum aut procaci venuſtate depingat, aut laſciuiſ & inhoneſtis indumentis adornet: ſed vt adeō honeſtè vel pingantur, vel formentur, vt illorum quos nobis referunt, ſanctitati appoſitè & conuenienter reſpondeant. Si quae verò imagines aut indecorè depictae, aut inhoneſtè formatae in templis potiſſimū habeantur, parochiſ & eorum Vicarijs, vt eas quamprimū remoueant, diſtictè praecipit".

⁵ *Conſtituciones ſynodales, del obispado de Cuenca, hechas por el illuſtriſſimo y Reuerendiſſimo Señor, don fray Bernardo de Fresneda, Obiſpo de Cuenca*, Madrid, 1571, *De reliquijs & veneratione ſaniorum*, tit.22. cap.1. *De la pena del que pinta imagines con ornamentos indecentes, y que no ſe aſienten retablos ſin licencia del ordinario*, fols.64 y 64 v.

intento seductor. Pero no todo el sector eclesiástico puso veto a tales usos. Son muchos los que coincidieron en estimar que la función propagandística se podía realizar a partir de una imagen bonita pues, a través de ésta, se aproximaba el mensaje religioso al fiel. De ahí que el grado de belleza fuese un dato más a considerar. No tardaron mucho tiempo en darse cuenta que sólo una imagen capaz de impresionar podía mover a las masas hacia la fe. Y, si en un primer momento se exigió una estricta literalidad en la concepción y escenificación del santo, el paso del tiempo hizo que se aunasen lo útil con lo agradable. Se consideró entonces que la ejemplaridad de un cuadro se encontraba en su capacidad de conmover e impresionar al fiel que lo contemplase. Exponentes claros de esta actitud de compromiso entre la belleza y la virtud son las imágenes del Barroco. Siendo múltiples los elementos que entran en juego en una composición pictórica, el color parece ser el que tiene una mayor carga significativa. Sus valores primarios y directos y su capacidad de impresionar le convirtieron en uno de los instrumentos principales empleados por la Iglesia para acercar su mensaje al pueblo ignorante. La riqueza, el brillo del oro y el cromatismo de la imagen aumentaban su poder de captar los sentidos cuanto más bajo era el nivel cultural del cliente, del artista y del espectador de la obra.⁶ La vigencia de estas ideas encontró expresión plena en los retablos, donde las superficies doradas y los colores saturados ambientaban a un pueblo sencillo e inculto en la mecánica de efectos e intenciones que la Iglesia ejerció para sus propios fines.⁷ El lujo y la ostentación, favorecidos por el fervor popular, siguieron manifestándose de igual manera tanto en las imágenes de vestir como en la imagen del santo encargada para un retablo o espacio concreto.

Respecto a esto último, en general, se observa una mayor moderación en la indumentaria del personaje retratado. Sin embargo, hay un caso digno de mención por ser expresión directa del tipo que ya hemos analizado. Nos referimos, claro esta, a las santas de Zurbarán, concebidas con todo esplendor y lujo, las cuales ya en su época

⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la escultura polícroma granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971, págs.13-14.

⁷ Con las exigencias impuestas al artista, en cuanto a la riqueza de oros y adornos en las imágenes, se venía a recordar al fiel no sólo el significado simbólico que encerraban los materiales brillantes como participantes de la luz divina, sino también el poder ostentado por la Iglesia.

fueron motivo de escándalo y estuvieron a punto de costarle la censura de la Inquisición.⁸ Sin duda, el espectador de entonces sabía "leer" que detrás de la riqueza material del vestido de la santa se escondía la belleza de un espíritu puro. Esta costumbre de actualizar los temas con el desdén de toda noción histórica y la combinación de ello con los "retratos a lo divino" en los que el retratado se apropia de los atributos del santo, debió de estar muy extendida en la sociedad española del siglo XVII si nos guiamos por las palabras de Bernardino de Villegas:

... fuele fer efte abufio mas ordinario y comun en el mundo, y trueco muy vfado, en que a las Imagenes las viften ya de damas, y à las damas las viften de Imagenes...⁹

Y parece referirse a las santas pintadas por Zurbarán cuando, unas líneas más abajo, dice:

... a vezes duda vn hombre, fi las adoràra por fanta Lucia, ò fanta Catalina; ò fi apartarà los ojos por no ver la profanidad de fus trajes: porque en fus veftidos y adorno no parecen fantas del Cielo, fino damas del mundo...¹⁰

A los que en su defensa de estas licencias aducían que los vestidos lujosos de los santos causaban más devoción, replica Villegas con el siguiente argumento:

... los que la hazen no deuen de adorar a los Santos, fino a los trajes profanos, y lafcuias galas, idolatrando tanto en la vanidad deftos veftidos, que parece

⁸ Algunos autores modernos han considerado a las santas pintadas por Zurbarán retratos a lo divino de damas seculares que, siguiendo la moda de la época, gustaban ser retratadas con sus mejores galas y portando el atributo de una santa determinada. Véanse OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, ed. facsimil, Granada, 1989, págs.29-36 y SAEZ PIÑELA, M^a J., "Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán", en *Goya*, n°64-65, (1965), págs.284-289; Otra hipótesis apunta a que Zurbarán se inspirase en los vestidos con que salían a escena los actores para representar las comedias de santos. Véase GÁLLEGO, J., "El color en Zurbarán", en *Goya*, n°64-65, (1965), págs.296 y ss; *Visión y símbolos...*, op. cit., cap.II, pág.213 y cap.III, pág.247. Sobre la profanidad o no de las santas de Zurbarán, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n°4, (1989), pág.100.

⁹ VILLEGAS, B. de, *Vida de Santa Luthgarda*, Murcia, 1635, lib.IV, cap.XVIII, pág.431. Cfr. también en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., cap.IV, pág.279.

¹⁰ *Ibidem*.

quieren fantificarlos poniendofelos a los Santos, y viftiendolos, como fi fueran
idolos.¹¹

XIII.1.- El color en los santos, una condición impuesta en los contratos

Contratos y cartas de concierto ofrecen numerosos ejemplos sobre la caracterización de los santos. Cada uno tuvo su color apropiado, el cual jugaba un importante papel en la identificación del personaje. Así consta en la carta de obligación que, el 24 de febrero de 1519, firmó en Sevilla Juan de Parediñas para la ejecución del retablo de San Lorenzo:

... el san sebastian a de ser... el manto de grana y un sayon verde y un dosel de damasco de un azul fino... y el san blas a de ser la casulla verde y una dalmatica de seda carmesi y un dosel de un damasco morado y su alva blanca...¹²

A partir del siglo XVII los contratos se muestran más generales en cuanto a los términos con que se obliga a los artistas a pintarles. Desaparece la antigua costumbre de incluir en este tipo de documentos el color apropiado, probablemente porque la familiaridad que clientes y artistas tenían al respecto lo hacía innecesario. Mediante carta de obligación, con fecha de 20 de octubre de 1611, Antonio González de Castro, pintor, y Melchor Monje, batidor de oro, se comprometieron a ejecutar el retablo del altar mayor de Nuestra Señora del Consuelo en Valladolid, bajo las condiciones y por el precio estipulado en el contrato. Todos los santos presentes en la obra debían "ser coloridos guardando en ellos los colores q les pertenecen". Los hábitos se adecuarían al gusto del cliente y, una vez terminados, tendrían que gozar de su visto bueno. Por

¹¹ *Id.*, pág.433.

¹² *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.40.

otra parte, decoro y conveniencia están presentes al obligar al pintor a encarnar rostros, manos y cualquier parte del cuerpo desnudo "guardando en ellas la edad y las demas circunstancias que se requieren".¹³

En similares términos se expresa el siguiente contrato. El 5 de marzo de 1630 Baltasar Quintero se comprometió a pintar el retablo mayor de la iglesia de Santiago en Alcalá de Guadaira, teniendo por condición el uso de diferentes colores para "cada ropaje acomodando a cada santo el color que conbiene".¹⁴

XIII.2.- Tipología de los santos

Con todo, el lujo y la ostentación en el vestir afectó a unos santos en mayor medida que a otros. En general, el vestido, tanto en su forma como en el color, se acomodó a las características propias del personaje que lo portaba, siendo ambos elementos de referencia a algún hecho concreto de su vida o a las cualidades y virtudes de su alma. No es nuestra pretensión el análisis pormemorizado de todos los santos españoles; la selección se ha hecho teniendo en cuenta aquéllos en los que el color del vestido tuvo una importancia relevante y a los que teólogos y eruditos dedicaron una mayor atención corrigiendo los errores iconográficos ocasionados por un desconocimiento del artista. No haremos referencia a los atributos particulares salvo excepciones, ya que son ellos mismos y no su color los que tienen un significado particular alejándose del fin que perseguimos. Para evitar repeticiones hemos decidido agrupar a los santos en función de su indumentaria, eligiendo entre ellos un modelo-tipo. Insistiremos también en la normativa sobre la conveniencia de adecuar la imagen

¹³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.148. (Nº998. Folio 1510).

¹⁴ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo V, (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.83.

del santo con el "original" afectando tales normas, sobre todo, a las facciones del rostro, tonalidad de la piel y cabello, etc.

XIII.2.1.- Precursores de Cristo. San Juan Bautista

Se consideró adecuado representarle con barba y cabello "no compuesto y crecido" del mismo color que el de Cristo y con una expresión acorde a la del "semblante de hombre nobilísimo".¹⁵ Ésta debía ser sustituida por otra más acorde con su vida cuando apareciese en figura de anacoreta. Un rostro alargado y flaco por la abstinencia y una carnación tostada por acción del Sol, son los rasgos con los que se recomendó pintarle.¹⁶

En cuanto a la edad, algunos censuraron la imagen del Santo bajo los rasgos de un joven, prefiriendo que se le pintase como niño "para admiración y exemplo" o como "varón perfecto" en sus primeros años de penitencia.¹⁷ En el arte se encuentran ejemplos de uno y otro tipo.

Si en la época paleocristiana los pintores acostumbraron a vestirle con el traje de los filósofos, en algunas ocasiones le dotaron de larga túnica sacerdotal como correspondía a quién había bautizado a Cristo.

A partir del siglo XI aparece en el arte bizantino un nuevo tipo de Precursor concebido como asceta. Los artistas, ajustándose a los datos aportados por las leyendas sobre su vida, le representaron portando como única vestidura un ropaje hecho con

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.662.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*. Para la representación pictórica de San Juan Bautista Niño durante el Renacimiento y las diversas variantes iconográficas, puede consultarse el artículo de ARONBERG LAVIN, M., "Giovannino Battista. A study in Renaissance religious symbolism", en *The Art Bulletin*, XXXVII, n°2, (1955), págs.85-100.

pelos de camello. Este modelo fue eclipsando al antiguo hasta alcanzar una preeminencia considerable en el siglo XIV. Al que llevaba una vida de penitencia le correspondía un traje acorde con ella. Fueron muchos los que interpretaron el traje del Santo como un cilicio de pelos de camello.¹⁸ Vestido vil, tosco, cerdoso y áspero, son algunos de los adjetivos utilizados por teólogos y tratadistas al describirlo. Así recomendó Pacheco que se le pintase:

... un saco que llegue a la mitad de las piernas y de los brazos, de un cilicio texido de pelos de camello, que se vea en su aspereza que lo es; maltratada la carne donde remata y ceñida esta vestidura con ceñidor de la piel de una cabra, o de un becerro, o de otro animal.¹⁹

En bien del decoro algunos puntualizaron que el vestido debía cubrirle "desde los hombros hasta casi los pies", sobre todo "quando le pinten joven, ó ya varon".²⁰ La aspereza del tejido y su tosco tratamiento fueron considerados apropiados a su honestidad. En 1574 Fray Juan de Pineda lo expresó en los términos siguientes:

... ya que no puede andar fin ella (la vestidura) por la honeftidad natural, procura alo menos traerla lo mas encubierto que puede: y por effo fe vifte de ropa tan vil, pequeña, y áfpera: que apenas fea conocida por vestidura.²¹

La defensa de verdad histórica llevó a condenar las numerosas imágenes en las que aquél aparecía vestido con pieles o pellejos de camello e incluso, con vestido de

¹⁸ Para la representación iconográfica de San Juan Bautista pueden consultarse las siguientes obras: MÂLE, E., "Le type de Saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects", en *Revue de Deux Mondes*, (1951), págs.53-61; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*, ed. Omega, Barcelona, 1950, pág.156; MASSERON, A., *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Arthaud, París, 1957; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, ed. Flammarion, París, 1990, pág.180.

¹⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.663. Se basa en *San Mateo* 3,4: "Juan iba vestido de pelo de camello y llevaba un cinturón de cuero a la cintura".

²⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VI, cap.XII, pág.280.

²¹ PINEDA, J. de, *Historia Maravillosa de la vida y excelencias, del Glorioso S. Juan Baptista*, (Salamanca, 1574), Medina del Campo, 1604, lib.I, art.II, cap.V, & 122, pág.29. Véanse además GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.112: "...abuso il dipingere San Giovanni Battista con la pillicetta che a pena gli copra le natiche, conciossia che io penso che la pillicetta fusse lunga, come erano le vesti di tutti i Giudei; ché non sarebbe stato convenevole a lui, che era specchio di castità e d'onestà, mostrare le coscie nude, e vestir curto, vestendo gli altri lungo, e meno che altro mantello portasse sopra la pelle, come per il più si pinga"; MALDONADO, J. de, *Comentarios a los...*, op. cit., I. *Evangelio de San Mateo*, págs.182-183.

lana. Juan de Pineda llamó ignorantes (y debieron serlo la mayoría) a los que pintaban el vestido del Santo como si fuese de pieles (fig.182):

... se vifte de pelos de Camellos, y no de la lana dellos, y mucho menos de los pellejos: como le pintan con fingular ignorancia de lo que ay de diferencia entre los significados destas palabras *Pillis*, y *Pellibus*.²²

A pesar de las constantes censuras, la costumbre de vestirle con pieles estaba demasiado arraigada en el arte como para desaparecer. Los pintores siguieron representando a San Juan Bautista casi desnudo, cubierto con una corta piel, sobre todo en las escenas en las que aparece bajo el aspecto de un niño (figs.183-184). En otros casos, su vestido de penitente se combinó con un manto azul (fig.185) aunque terminaría por imponerse el rojo (figs.186-187). Pacheco aceptó esta modalidad por considerar que con este atributo se expresaba el martirio al que fue sometido.²³

No bastando el vestido para que el Santo pudiese ser reconocido con claridad, se ideó un nuevo atributo. Poco a poco, la búsqueda de veracidad en lo representado llevaría a los artistas a sustituir el antiguo modelo (fig.188). El cordero ya no es representado como símbolo sino como un animal real, a veces, soportado en las manos del Precursor y otras, en el suelo²⁴ (figs.189-190).

²² PINEDA, J. de, *Historia Maravillosa de...*, op. cit., lib.I, art.I, cap.III, & 118, pág.23. Véase también MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.I, cap.XI, pág.74 y lib.III, cap.XX, págs 360-361: "Epiphanius in septima Synodo refert delicatis & mollibus vestimeris induto, ostendi folere Imaginem Ioannis pillis camelorum induti..."; lib.III, cap.XX, pág.360: "...Et primùm quidem cum exunijs depingatur, dependente etiam exuniarum capite, siue pellis cameli, sacrae Euangeliorum historiae non falsis consonum videtur. Non enim Euangelia habent ipsum vestitum fuisse pelle, sed Matthaeus scribit. Ipse autem habebat vestimentum (& vt Graeca habent, suum vestimentum) de pillis camelorum. Marcus verò: Et erat Ioannes vestitus pillis cameli. Viebatur ergo Ioannes veste contexta ex pillis camelorum: quae vilis erat, & facilè parabilis (Abundat enim ea regio camelis)..."; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.662; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., lib.VI, cap.XII, pág.279: "...nos hemos de reir...de lo que dicen del vestido del Divino Precursor, los seguidores del quinto, y sexto Evangelio, esto es, los sequaces de Lutero, y de Calvino; ¿saber, que su vestido fué á la verdad de lana, pero muy bien texido, y ondeado, como es lo que llamamos en Castellano Chamelote de iguas..."

²³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.663.

²⁴ MÂLE, E., "Le type de...", art. cit., págs.53-61; ALCOY, R., "Flabelos para el Agnus Dei del Bautista en el siglo XIV", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº3, (1989), págs.47-52.

XIII.2.2.- Ermitaños y anacoretas

Visten túnica rudimentaria, normalmente compuesta por burdos tejidos de palma u otras fibras vegetales.²⁵

Entre los modelos femeninos de ermitaños que ofrece el repertorio iconográfico la Magdalena adquiere un puesto relevante. Dos son las fórmulas a las que de manera reiterada recurrieron los artistas. Antes de su arrepentimiento acostumbraron a vestirla como una cortesana seductora, con gran ornato y portando como atributo característico un pomo de perfumes. Después de arrepentirse suele aparecer en figura de penitente rodeada de los elementos imprescindibles del anacoreta (calavera, libro, crucifijo). La Contrarreforma contribuyó a su nueva iconografía viendo en la Santa la personificación de la Penitencia, imagen de la pecadora arrepentida y santificada. Antecedente de esta tipología se encuentra en el arte Gótico, donde fue frecuente representarla desnuda, cubriendo su cuerpo con sus largos cabellos y, en algunos casos, vistiendo un burdo tejido de palma. Imagen que se repetiría en el Barroco.

Una tercera fórmula es aquélla que se encuentra a medio camino entre las ya citadas. Los artistas del Renacimiento gustaron pintarla con una doble apariencia. En recuerdo de su antigua vida mantuvieron como atributo personal el pomo de perfumes pero sustituyeron el vestido seductor por otro más acorde a la Santa en oración. Ya a fines de la Edad Media y sobre todo a partir de Trento, los teólogos debatieron largamente si había en la Magdalena tres mujeres o una sola; pero la tradición se mantiene. Ciertamente, esta Santa gozaba de un culto popular tan arraigado que su modificación iconográfica por parte de la teología o de la erudición era difícil.²⁶

²⁵ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.17.

²⁶ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), pág.850; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., págs.188-189.

En todos los casos, el pintor elegía el color de su indumentaria adecuándolo siempre al carácter de la escena. Las representaciones de la Magdalena con vestidos ricamente adornados o brillantemente coloreados, con los que aparece frecuentemente en Calvarios, Descendimientos y otras escenas, constituyen un medio del que se sirve el pintor para recordar al espectador su anterior profesión pecadora (figs.191-193).

Es interesante destacar la influencia de las costumbres sociales en el arte. Desde épocas remotas, las prostitutas fueron obligadas a llevar marcas o signos distintivos en sus ropas. En la Atenas clásica, las mujeres respetables usaban telas de lana y lino mientras que las de mala reputación vestían gasas teñidas con azafrán. Aunque las referencias a cómo vestían las prostitutas en la Edad Media son escasas, algunos documentos del siglo XIII describen el empleo de bandas amarillas sobre la cabeza de éstas y también de las judías. El amarillo no fue el único color para discriminarlas socialmente. En el siglo XV estaban obligadas a llevar una banda roja en el brazo. En 1475, las prostitutas de Lyon debían portar un botón rojo en su manga izquierda. A pesar de que las señales rojas no aparecen tan frecuentemente como el amarillo, ambos colores han estado constantemente asociados con la prostitución y el adulterio. Recordemos que el escarlata es un sinónimo de prostitución en la Biblia. En la Inglaterra del siglo XIV se exigió a aquéllas llevar en sus salidas públicas una capucha rayada en amarillo y rojo. Esta combinación de colores aparece de nuevo en las obligaciones de Amiens de 1484-1485, por las que debían llevar un trozo de tela amarilla fijado a su brazo mediante una aguja roja.²⁷

Sólo con la defensa a ultranza del decoro -que tuvo lugar en el siglo XVI- aquellas imágenes serían duramente condenadas al considerarlas los teólogos una falta a la verdad.²⁸ Como penitente, la Santa debía vestir con hojas de palma o con una tela burda de saco y sus colores serían los propios de este tipo de tejidos, es decir, una

²⁷ Ejemplos citados por MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.44.

²⁸ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., págs.32-33: "Si trova anco qualche pittore che, findendo Madalena a piede de la croce, la fanno tutta pulita, profumata; piena di gioie, di catene d'oro, con veste di velluto e piena di vanità, non avvertendo che più peccatrice non era, ma in fervore discepola". Véase además PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.367: "Overo dall'abito e vestimenti, come accade nella pittura di santa Maddalena, piena di ricci e belletti e vanissimi acconci, dapoi che, rivedutasi dell'errore, si era prostrata a'piedi del Salvatore e faceva professione di penitente".

gama de pardos y amarronados. Únicamente en algunos casos y seguramente con el deseo de añadir un signo más de identificación, recurrieron a cubrirle el cuerpo con un manto rojo o violáceo, el color tradicional del martirio y la penitencia (figs.194-195).

Si la Magdalena es la gran figura femenina de los penitentes, el prototipo masculino es San Jerónimo. Insigne estudioso y doctor de la Iglesia, debe su notoriedad a las cartas y epístolas que escribió. Siendo uno de los santos más representados en el arte cristiano occidental, varias fueron las fórmulas empleadas por los pintores en sus imágenes. Pero aquí nos interesa destacar sólo una de ellas: la de San Jerónimo como penitente aislado entre la maleza del bosque o entre las hendiduras de las rocas²⁹ (figs.196-197). Esta iconografía quedó legitimada a partir de Trento, siendo la preferida por clientes y artistas del siglo XVII español. La enorme difusión de sus imágenes llevó a los pintores a cometer algunos errores que los eruditos trataron de corregir mediante normas centradas en la edad del Santo y en la desnudez de su cuerpo.

Respecto a la edad con la que se le debía figurar, Pacheco aduce que "era mozo de treinta años poco más o menos". Cometen un error histórico los que le pintan viejo, si bien la enorme cantidad de imágenes en las que aparecía así representado le llevaron a considerar el hecho irremediable. Se conforma pues en dar el consejo para que "si se ofrece pintar su vida por los pasos della" sepa el artista adecuar la edad a cada acontecimiento.³⁰

En cuanto a la segunda, la primacia que debía tener la honestidad sobre el arte por el arte le llevó a recomendar que se descubriese ligeramente la parte del torso, cubriendo el resto con un "vestido de saco".³¹ Pero las posibilidades que el cuerpo humano brindaba a los artistas que querían mostrar sus capacidades técnicas, mantuvo

²⁹ Para la iconografía de San Jerónimo como penitente véanse RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), págs.742-743; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.150; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.185.

³⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.691.

³¹ *Id.*, pág.691.

vigente la imagen del Santo casi desnudo. Su torso al descubierto les permitía el estudio de las carnaciones y la aplicación de una tonalidad cobriza conveniente a aquél que llevaba una vida de penitencia. Un manto rojo, en recuerdo de su servicio al papa y como símbolo de su martirio, completa su vestido³² (figs.198-199).

Por último, destacamos la figura de San Pablo ermitaño por su papel relevante en la iconografía. Rostro demacrado, edad avanzada, cabellos y barba luenga ambos de color blanco, son algunos de los rasgos con los que se acostumbró caracterizarle.³³

Asimismo, suelen vestirle con una corta túnica tejida burdamente con hojas de palmera,³⁴ aunque hay imágenes en las que el pintor se tomó la licencia de cubrirle el cuerpo con un manto³⁵ (figs.200-201).

La defensa de la honestidad llevó a algunos teólogos a criticar las pinturas en las que se le había representado completamente desnudo. De gran ignorancia calificó Interián de Ayala a los que cayeron en tal error considerando que el tipo de vestido conveniente a aquél que vivió en el desierto era "cosa muy sabida, y que solo la puede ignorar el vulgo mas baxo".³⁶

³² SIGÜENZA, J. de, *Vida de San Gerónimo*, por Tomas Iuntl, Madrid, 1595, lib.III, discurso 6, pág.276: "... aunque fea à coña de fu fangre y de fu vida, pues lo dize afsi el capelo roxo".

³³ Para la iconografía de San Pablo ermitaño véanse ROIG, F., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.213; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., págs.255-256.

³⁴ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.IV, págs.312-313: "...Vbi examinandum est cur sanctus eremita buxea veste indutus pingatur, cum Hieronymo auctore in eius Epitaphio legatur, Cibum & vestimentum palma praebebat: & infra, Tanti temporis spacio coniectis palmarum foliis vestiebatur. Verum istud pictores nostrates faciunt, quia in festo palmarum buxo vtuntur pro palma, & quia in vernacula lingua multis locis buxus vocatur palma..."; "...Rectè enim ab Erasmo in Ecclesiaste notatum est, errore fieri, quod nostri pictores pro palma pingant buxum, ac Paulum eremitam veste à buxeis ramis contexta producant: cum ex buxo nihil possit contexti, à palmarum ramis aculeatis corbes contexti possint..."; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.II, pág.66: "Otros al contrario, le pintaron vestido, como era razon: ¿pero con qué vestido? á saber, con un vestido texido de box, arbol, ó mata, de que se pueda texer ningun vestido..."

³⁵ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., pág.314: "... Diebusque solennibus Paschae vel Pentecostes, semper Pauli tunica vestibus est. Obsecro, concludit Hieronymus, quicu(n)que haec legitis, vt Hieronymi peccatoris memineritis. Cui si Dominus optionem daret, multò magis eligeret tunicam Pauli, cum meritis eius, quàm regum purpuras, cum regnis suis".

³⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., págs.65-66.

XIII.2.3.- Santos Seglares

Su indumentaria se amolda a las modas de cada época. Así, en las imágenes más antiguas visten la clámide militar. Durante la Edad Media este traje se abandona por otro más acorde a la categoría social del personaje, sobre todo, en aquéllos pertenecientes a un noble linaje. Cuando su origen es humilde, los santos visten túnica corta ceñida a la cintura o túnica y palio propio de los personajes bíblicos. Más tarde, la tendencia general sería representarles como soldados romanos.³⁷

XIII.2.4.- Diáconos

Se caracterizan por llevar dalmática encima del alba así como estola en forma de banda. El color rojo de la túnica indica su condición de mártires.³⁸

Como figura-tipo destacamos a San Lorenzo. Generalmente es representado con la dalmática diaconal de color púrpura o rojo, alba talar y manípulo en el antebrazo izquierdo³⁹ (fig.202).

Sin embargo, algunos eruditos, como Interián de Ayala en España y Citadella en Italia, recomendaron pintar al Santo con una túnica de tonalidad cerúlea:

... habiendo sido S. Lorenzo antes de ser elevado á la dignidad Patriarcal Canónigo regular de la orden de S. Agustín en el Monasterio de San Jorge; sin embargo conservó, quanto se lo permitió su Dignidad, el Hábito, ó vestido

³⁷ FERRANDO ROIG, J. , *Iconografía de los...*, op. cit., pág.17.

³⁸ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.384; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.16.

³⁹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.200; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.172.

Monacal... Por esta razón se le deberá pintar, á lo menos con uan túnica de color ceruleo de que usan dichos Canónigos...⁴⁰

XIII.2.5.- Cardenales

Se caracterizan por llevar el capelo o sombrero rojo de alas adornado con borlas. A partir del Renacimiento se les viste con roquete blanco, sotana, manteleta y capa magna, todo de color púrpura.⁴¹

San Jerónimo, como hombre de letras dedicado al estudio de los clásicos y en señal de su papel ejercido como consejero del papa, viste la púrpura cardenalicia a pesar de no haber sido nunca cardenal⁴² (figs.203-204). Ésta no fue de color rojo hasta el siglo XIII. Concretamente es, a partir de que el papa Inocencio IV convocará la celebración del Concilio Lugdunense (1254), cuando se concedió a los cardenales el uso de la púrpura (o color rojo) tanto en sus vestiduras como en su sombrero (pileo y capelo).⁴³ La fecha de concesión de este privilegio fue el argumento esgrimido por algunos que consideraron "sin propósito pintarle (se refiere a San Jerónimo) con dicho atributo y con insignias de cardenal", debido a que su uso tuvo lugar en fechas muy

⁴⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.VIII, pág.381; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.VI, cap.VIII, págs.322, & 3.

⁴¹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.185; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.14.

⁴² INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., lib.VII, cap.X, pág.407. Véanse además REAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), págs.742 y 745; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.150.

⁴³ SIGÜENZA, J. de, *Vida de...*, op. cit., lib.III, discurso 6, pág.272: "... Innocencio IIII. cerca de los años de mil y docientos y cinquenta y quatro, ordenò en el concilio Lugdunense, que los cardenales trujesen el pileo, que es el bonete o capelo, que llamamos en Castellano sombrero de color roxo, y que anduviesse en caualllos de palafrenes (...) Ordenòle primero con graues penas, que ninguno taxasse el pileo ò capelo colorado ni de grana, fino fòlo los cardenales, y que fu vestido y ropas y las guardiciones de fus caualllos, fuesen del mismo color..." El texto es seguido por PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, págs.693-694; Véanse además INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., lib.VII, cap.X, pág.408; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, lib.I, cap.VII, pág.319.

posteriores a la vida del Santo.⁴⁴ Pacheco disiente de esta opinión al considerar el vestido y su tonalidad un signo de reconocimiento que el pintor debía saber utilizar para que "los que solamente saben leer en las pinturas y no tienen noticia de más letras" tuviesen la posibilidad de servirse de ésta, identificando al personaje en cuestión. La costumbre de los miembros de la Iglesia de vestir conforme a su cargo, le lleva a aceptar que las imágenes de San Jerónimo vestido de cardenal "ni están mal pintados ni reprehende nadie esta licencia" porque ejerciendo este Santo el mismo oficio que los cardenales, aunque en otra época, "bien es que le pongan la misma ropa, cruz, y libro, para que todos lo entiendan así".⁴⁵

XIII.2.6.- Papas, obispos y abades

Los primeros toman hábitos pontificales con ancha casulla. A partir del siglo XII llevan mitra y posteriormente, tiara. Con el tiempo, la casulla tradicional fue sustituida por la capa pluvial, el palio se acortó adornándose con tres cruces negras. En el Barroco la indumentaria de los obispos se compone de roquete sobre sotana violácea, esclavina y capa del mismo color.⁴⁶

⁴⁴ SIGÜENZA, J. de, *Vida de...*, op. cit., lib.III, discurso 6, pág.272: "... defuerte que este ornato es tan nuevo como esto, que fue mas de mil años despues de S. Geronimo; y así parece cosa sin proposito pintalle con el y con insignias de cardenal". La misma argumentación se encuentra en PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.694. Véase además GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.33: "Diremo che non sia abuso dipingere San Girolamo col cappello rosso, come usano oggi i cardinali? che, se ben fu cardinale, non portava quel'abito, essendo che Innocenzio Papa III, che fu più di 700 anni dopo, diede loro l'abito e'l cappello rosso, non si usando allora i cappelli, né esso portò quel'abito".

⁴⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., pág.694. Sigue las argumentaciones de SIGÜENZA, J. de, *Vida de...*, op. cit., págs.273-274: "Yo digo que tendrian razón de reprehender esto, si la licencia de los pintores fuese nueva y singular en este caso, y si no hubiese otras infinitas cosas desta manera tan recibidas, que jamas se repara en ellas, y con la licencia vieja se paffan, van y disimulan, y con razon. Quien duda fino que tuvierõ siempre los obispos cardenales, los presbiteros y diaconos cardenales algun habito o señal con que se distinguian de los otros, en especial quando exercitauan sus officios en la Iglesia? Para mi lo tengo por cierto. Mas demos que por la sinceridad de los primeros tiempos no la tuieron, à lo menos quando crecio el numero y la autoridad, nadie lo puede negar fino que la hubo. Admitamos que no. Pregũto, como se pueden significar (agora que estan con habito distinto todas las dignidades) las que auia en aquellos tiempos (que sin duda eran las mismas) à los que solamente saben leer en las pinturas, y no tienen noticia de otras letras, fino conforme a lo que veen con sus ojos que se vfa en la Iglesia? Como faria agora el pueblo rudo, para quien sirve mucho la pintura, que era Papa san Pedro, san Estevan y san Lorenzo diaconos, san Ambrosio y san Augustin obispos, fino los pintassen como los pintan? ... Pues siendo el mismo oficio el que san Geronimo exercitaua, que el que oy exercitã los cardenales, bien es que le pogan la misma ropa, para que todos lo entiendan así, ò reprehendan lo mismo en los demas habitos y pinturas".

⁴⁶ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.14.

Como figura-tipo destacamos a San Gregorio Magno ostentando los ornamentos pontificales, casulla ancha, sagrado palio y tiara. Después del Renacimiento los artistas le representaron con capa⁴⁷ (fig.205).

En cuanto a los abades, visten el hábito propio de su Orden y excepcionalmente encima de él la capa pluvial.⁴⁸ Como figura-tipo destacamos a San Antonio abad sobre cuyos rasgos físicos discrepan los eruditos. La defensa de unos se torna argumento de condena para otros. Así, la costumbre de representarle bajo el aspecto de un viejo es considerado resultado de la ignorancia del pintor. De esta manera siente Pacheco al referirse a las imágenes del Santo en las que "imitando al Dios Padre" los pintores le han atribuido cabello y barba blancas⁴⁹ (fig.206). A pesar de ello, el peso de la tradición llevó a seguir representándole en edad muy avanzada. Un cambio en sus rasgos físicos habría producido cierta confusión entre unos fieles que identificaban al personaje a través de sus atributos. Es precisamente en aras de salvaguardar la identidad y el reconocimiento por parte del espectador, lo que hizo a Pacheco admitir esta fórmula, en detrimento de la exactitud histórica.⁵⁰ Un siglo después Interián de Ayala se mostraría partidario del mismo modelo iconográfico:

... El que quiera representarla bien, si quiere oírme, la describirá como un anciano ya muy grande, pues se llegó á la última vejez, y murió á los 105 años de su edad... su barba, no muy espesa, pero larga, por haber sido esta cosa muy frecuente entre aquellos antiguos, y Santos Monges, de los quales, á lo menos de muchos de ellos, fué el Patriarca S. Antonio: cana la cabeza, y llegándole el pelo, por lo menos hasta el colodrillo, aunque otros le pintan calvo por cima de la cabeza: señales que indican su venerable dignidad.⁵¹

⁴⁷ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.160; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.127.

⁴⁸ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.14.

⁴⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.690.

⁵⁰ *Ibidem*. Un siglo después el teólogo Interián de Ayala admitirá como lícito el representar al Santo como un viejo. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.II, pág.67.

⁵¹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., pág.67.

Por otra parte, las descripciones que teólogos y tratadistas dieron sobre las vestiduras del Santo fueron determinantes en su iconografía. Siempre cubierto su cuerpo pues "fue observantísimo de la honestidad",⁵² viste túnica compuesta de piel de cabra o de oveja, sujeta a la cintura mediante un cilicio de cerdas o pellejos. La capa exterior o manto con capucha suele ser de paño vasto, desgastado y raído por el tiempo, manteniéndose en una gama cromática del gris al pardo como un medio de identificación del tipo de tejido del que estaba realizado el traje. Así lo recomendó Pacheco y posteriormente Interián de Ayala.⁵³

Junto a este tipo iconográfico, a lo largo de toda la Edad Media e incluso posteriormente, subsistió otro apareciendo el Santo vestido con el hábito talar de tonalidad oscura, a veces negro, con capuchón del mismo color, propio de los monjes Antoninos que le consideraron su fundador⁵⁴ (figs.207-209).

XIII.2.7.- Órdenes religiosas

El vestido y, aún más su color, han sido empleados por las Órdenes religiosas no sólo como un elemento de diferenciación sino también como un medio de exaltar las cualidades o virtudes propias de cada Orden. Uno de los primeros debates medievales sobre la elección de las tonalidades en los hábitos monacales tuvo lugar entre los años 1127-1149. San Bernardo de Claraval y Pedro el Venerable debatieron este problema que afectaba a dos Órdenes concretas, los benedictinos con el hábito

⁵² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.690.

⁵³ *Ibidem*; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.II, pág.67: "... Su vestido (...) no debe ser otro (pues no usó otro tampoco) que el de una túnica compuesta de pieles de cabra, ó de oveja, y sujeta con una correa tambien de pellejo; ademas de esto, se le debe pintar su capucha, y capa exterior, que, segun se colige, era de un paño vasto, y de color pardo, qual es el color natural de la lana. Pintante tambien en el hombro izquierdo la señal de la Cruz con la figura del Tau..." Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.V, cap.II, pág.214, & 3: "...La veste poi fu... e cioè una tunica di pelli di pecora, o di capra, stretta sui fianchi da una fascia pur di pelle, aggiuntovi un cappuccio: indi un mantello di rozzo panno di color grigio, qualè quello naturale delle laco..."

⁵⁴ MÂLE, E., *L'art religieux de la...*, op. cit., pág.192; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. 1. *Iconographie des Saints*), pág.105; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.46; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.33.

negro y los cistercienses con el hábito blanco. Se acordó que el negro era el color más conveniente para expresar la humildad, penitencia y resignación que debían tener los monjes; por contra, el blanco, símbolo de júbilo, fue estimado poco adecuado para tales usos.⁵⁵ Todas las Órdenes monásticas coincidirían en la prohibición de vestir ropajes teñidos. Esta ausencia total de tintura se refería más al grado cero de color que al blanco. La presencia de éste se consideraba más o menos impura dependiendo de si el tinte se obtenía por medio de materias animales o no. En esa línea de pensamiento se encuentran las opiniones de San Bernardo, gran enemigo de tintar los hábitos y, por tanto, del color.

La insistencia que muestran los Sínodos provinciales en su prohibición y condena del uso de hábitos religiosos con tintes de rica tonalidad, dando preeminencia a la honestidad, hace pensar que no siempre se cumplió con lo establecido en esta materia. En los Sínodos de Toledo y de Tarragona, celebrados en los años 1323, 1324 y 1326, se ordenó a los clérigos:

... trayan habito honefto è la ropa, nin mucho larga, nin mucho corta, è que non traygan ropas coloradas, nin verdes, claras, ni vonetes colorados, ni verdes, claros...⁵⁶

Siglos más tarde las Constituciones sinodiales de Cuenca, ordenadas por el obispo D. Bernardo de Fresneda, repetirían en términos muy similares las palabras de aquéllos:

La honeftidad interior, en las perfonas exemplares, requiere demonftracion y decencia en el habito exterior, y cõuiene mucho para la edificacion del pueblo. Por tanto mandamos, que todos los clerigos de orden facro, o beneficiados,

⁵⁵ GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.74.

⁵⁶ *Synodiales de Toledo*, constituciones del arzobispo D. Blas; *item de Tarragona* del siglo XIV (1323, 1324 y 1326), (B.Nacional Madrid, Ms.13021), fol.102 v.

trayan habito decente, honefto y largo, y no de color, fino fuere negro, pardo o obfcuro, leonado, morado...⁵⁷

Pero las leyes no afectaron únicamente a la tonalidad de los hábitos sino también al modo en que aquélla cubría y decoraba la extensión de éstos. Un caso interesante es el de la Orden del Carmen.⁵⁸ Documentos escritos del siglo XIII coinciden en señalar que el manto de los carmelitas se caracterizaba por estar decorado con rayas combinadas en blanco/marrón y, más raramente, en blanco/negro tanto en dirección horizontal como vertical⁵⁹ (figs.210-214). A pesar de las explicaciones dadas por algunos estudiosos que han querido ver en esas rayas, alternadas en número de siete, un significado simbólico -las franjas blancas eran símbolo de las cuatro virtudes cardinales (fuerza, justicia, prudencia y templanza) y las bandas marrones evocadoras de las tres virtudes teológicas (fe, esperanza y caridad)-,⁶⁰ la diversidad en sus combinaciones hace probable que nunca haya existido una codificación de ellas y, por tanto, que careciesen de un significado preciso. Con todo, es evidente que el hábito rayado diferenciaba a los carmelitas del resto de Órdenes religiosas de la época. Pero ¿qué fue lo que determinó que se rompiese la uniformidad? En el siglo XIII los carmelitas fueron víctimas de injurias y burlas populares. El escándalo ocasionado por sus costumbres en el vestir hizo que, en 1286, el papa Honorio IV ordenase a los religiosos de la Orden el abandono inmediato de dicho manto y la adopción en su lugar de uno liso.⁶¹ Años más tarde el papa Bonifacio VIII promulgó una bula en la que

⁵⁷ *Constituciones synodiales, del obispado de Cuenca, hechas por el Illustrissimo y Reuerendissimo Señor, don fray Bernardo de Fresneda, Obispo de Cuenca*, Madrid, 1571, lib.III, tit.I: "Del habito y colores que han de usar los clérigos en su vestido", fol.26 v.

⁵⁸ Para los datos históricos sobre el uso de hábitos rayados por dicha Orden así como los posibles significados de las rayas seguimos el análisis de PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, éditions du Seuil, 1991, págs.17-24.

⁵⁹ Este manto estriado decorado con bandas hizo que los pertenecientes a la Orden fuesen conocidos popularmente como "hermanos cruzados". HELYOT, P., *Histoire des Ordres Monastiques, religieux et militaires, et des congrégations séculières de l'un et l'autre sexe*, París, 1714, vol.I, premiere partie, cap.XLIII, pág.319. Véase también SMET, J., *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen (I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca.1206-1536))*, BAC, Madrid, 1987, cap.I, pág.13.

⁶⁰ EMOND, C., *L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Académie Royale de Belgique, Mémoires (Classe des Beaux-Arts), Bruselas, 1961, t.XII, fasc.5, págs.19-20.

⁶¹ MONSIGNANO, E., *Bullarium Carmelitanum*, Roma, 1715, Pars prima, Honorium Papam IV. Oraculum Vivae Vocis, 4, An.1286, 9. Febr., pág.36: "Exposita per Nos coràm Sanctissimo Patre Domino Nostro Honorio Papa IV Summo Pontifice ex parte vestra, petitio continebat, quòd ex varietate coloris, quam gestatis in vestris Chlamydis, fèd Mantellis, non modicum Vobis, & Ordini vestro detrimentum, & scandalum generatur; ex eò quòd panni sic varii finè difficultate à Vobis inveniri non possunt, ipsaque varietas in religiofo

reiteraba el cambio del manto y la prohibición de llevar hábitos rayados, haciéndose extensiva a todas las Órdenes religiosas.⁶² Largos años de polémica en los que algunos de sus miembros renunciaron a las rayas sustituyéndolas por un hábito completamente blanco; otros, como los carmelitas residentes en España, siguieron vistiendo el antiguo "manto de infamia" hasta principios del siglo XIV. Concilios generales, decretos, Sínodos diocesanos y Asambleas provinciales, coincidieron en su rechazo de vestidos bicromos, ya fuesen divididos en dos a través de la combinación de colores (*vestes partitae*), rayados (*vestes virgatae*), o a cuadros (*vestes scacatae*). Uno de los concilios que dedicó mayor extensión a las leyes suntuarias fue el Concilio de Viena de 1311 en el que se insistió sobre la necesidad de un hábito liso para expresar la humildad de los religiosos y su clara diferenciación con respecto a los infames no cristianos.⁶³ Las rayas, especialmente cuando alternaban colores vivos como la combinación de rojo, verde y/o amarillo, suscitaban una impresión de abigarramiento (*diversitas*) y fueron consideradas por los miembros de la Iglesia encargados de legislar las leyes del vestido religioso como deshonestas, siendo finalmente abandonadas. Los tejidos uniformes sin ninguna tinción o de tonalidades oscuras terminaron por imponerse en todas las Órdenes.⁶⁴ La selección del color (blanco, pardo y negro) dependió de la virtud a exaltar, siendo las combinaciones más frecuentes blanco/negro y blanco/pardo.⁶⁵

habitu, plurimorum, qui eam minùs piè considerant, animos scandalizat". Y más adelante añade: "...Undè pro parte vestraa per Nos fuit praefato Domino humiliter supplicatum, ut amovendi varietatem praedictam à vestris Chlamydis, & deferendi Chlamydes, seu Cappas coloris unius, Vobis licentiam largiretur".

⁶² *Id.*, *Decretum de dimittendis pallis barratis, sive variegatis ex concessione Honorii Papae Quarti editum, ac de reasumendis Cappis albis quibus nunc utuntur Fratres Carmelitae, approbat, atque confirmat*, Constitutio III, 3, An.1295, 25 Nov., pág.46: "Idemque Prior Generalis, & Fratres postmodum in Capitulo congregati praedicto, deliberatione supèr mutatione hujusmodi praehabita diligenti, unanimiter statuerunt, ut ex tunc caeteri Priores, & Fratres ipsius Ordinis Mantellis diverforum colorum, quibus uti confueverant, dimissis omnino, Cappis albis imposterum uterentur".

⁶³ *Id.*, pág.538-542.

⁶⁴ *Id.*, Sixtus Papa IV, *Pro reformatione Ordinis, divisione Provinciarum, & Provincialium institutione, nec non habitus uniformitate*, Constitutio VIII, 2, An.1473, 5. Martii, pág.296: "Et quoniam habitus uniformitas decet, & uniformitati vitae est confentanea, praecipue erit ab ipfa tua circumspectione pariter cum dicto Generali curandum, & statuendum: ut Clerici dicti Ordinis tunicas nigras de lana tinctas cum ejusdem coloris caputio, & Scapulari, non berrettinas, aut grifeas, & ad nigredinem tendentes. Converfi verò similis coloris tunicas cum Scapulari, & caputio albis ad oppositum Ordinis Praedicatorum gestare debeant, ut inter Clericos, & Laicos fit distinctio". Sobre la polémica de los hábitos rayados en el seno de la Iglesia véase además *Ad perpetuam rei memoriam*, An.1483, 12. Apr.págs.376-377.

⁶⁵ ROUSSEAU, R.-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.219.

A continuación analizamos brevemente el hábito de aquéllas más conocidas y la tipología propia de los pertenecientes a cada una de ellas.

- **Orden Agustiniiana:** Pequeñas variaciones sirven para distinguir la rama de los Eremitas de la de los Descalzos. Mientras que los primeros visten hábito talar de paño negro y anchas mangas, ceñido con cinturón de cuero negro que pende del lado derecho y esclavina con capuchón negro, los segundos sustituyen la esclavina por un manto negro que les cubre hasta las rodillas y llevan sombrero.⁶⁶

San Agustín, fundador de la Orden, viste hábito monacal negro con capuchón cayendo sobre los hombros (fig.215). Con frecuencia fue representado con los ornamentos pontificales (alba, capa y mitra). En algunas pinturas su vestido resulta de la combinación de las dos fórmulas: capa ricamente ornamentada sobre hábito negro de la Orden.⁶⁷

- **Orden Carmelitana:** Los Calzados llevan hábito de paño fino con una tonalidad marrón parduzca, esclavina con capuchón y escapulario negros. En algunas ceremonias pueden portar una ancha capa de paño (lana) blanco.⁶⁸

San Juan de la Cruz viste hábito carmelitano compuesto por larga túnica, escapulario y muceta con capuchón. El color de todas las prendas es pardo. En ocasiones el hábito descrito se combina con una capa ancha y blanca⁶⁹ (fig.216).

⁶⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VIII, cap.VI, pág.456: "Pintan á S. Nicolás de color muy obscuro, y casi negro..."; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., págs.18 y 208.

⁶⁷ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.34.

⁶⁸ *Id.*, pág.19.

⁶⁹ *Id.*, pág.159.

La rama Descalza se diferencia de la anterior en el uso de un paño más tosco.⁷⁰ Los Hermanos laicos suprimen en su vestimenta la esclavina y el capuchón, siendo el hábito y la capa de un mismo color.⁷¹

Santa Teresa viste hábito de tonalidad marrón cubierto, en parte, por un amplio manto de lana blanca abrochado ante el pecho. Tocas blancas y velo negro completan su indumentaria⁷² (fig.217).

- **La Compañía de Jesús.** San Ignacio de Loyola viste sotana y manteo ceñido a la cintura mediante una faja, todo de color negro. Se le suele representar con los ornamentos propios del culto: casulla, alba y manípulo.⁷³

- **Orden Benedictina:** Su hábito se caracteriza por una túnica talar, escapulario, pequeño capuchón, negros, y un cinturón de cuero. Los Hermanos laicos sólo se distinguen de los anteriores por no llevar capuchón. La indumentaria totalmente negra hizo que fuesen conocidos con el apodo de los "monjes negros".⁷⁴

⁷⁰ Véase *id.*, pág.19.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Id.*, pág.256.

⁷³ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), pág.673; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.168; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.133.

⁷⁴ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.59; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.18.

San Benito, fundador de la Orden, viste el hábito propia de ésta compuesto de escapulario, pequeño capuchón y cinturón de cuero, todo de color negro⁷⁵ (fig.218).

- **Orden de los Cartujos:** De forma similar al hábito de los benedictinos, se distinguen de aquéllos por el color blanco de sus vestiduras, siendo conocidos como los "monjes blancos". Las dos tiras del escapulario están unidas a los lados por una banda ancha del mismo paño y color que el traje.⁷⁶

San Bruno, fundador de la Orden, viste el hábito propio de la misma⁷⁷ (fig.219).

- **Orden Dominicana:** El blanco es el color elegido para el hábito, el escapulario y la esclavina con capuchón, propia de esta Orden. Una capa ancha y larga con otro capuchón que cubren la prenda anterior, ambos de color negro, completan el traje. Los Hermanos laicos visten hábito blanco y escapulario negro.⁷⁸

Santo Domingo de Guzmán viste con el hábito de la Orden por él fundada, túnica y muceta blancos, manto con capuchón negro, ceñidos a la

⁷⁵ CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.V, cap.VIII, pág.241 & 7: "...regola di San Benedetto, ed il loro abito di lana è di color nero; è stretta la tunica al corpo con varie pieghe da nera correggia, ed il capo è coperto di un ampio velo bianco". Véanse además RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.197; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.61; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.59.

⁷⁶ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.78; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.19.

⁷⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VIII, cap.I, pág.421; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.VIII, cap.I, pág.336,& 3: "San Brunone fondò l'Ordine di certosini. La tunica è bianca, e bianco lo scapolare...Il mantello, con più breve cappuccio, è nero..."; Véanse además RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.250; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.69; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.65.

⁷⁸ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.116; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.19.

cintura por una correa también negra, simbolizando los colores la pureza y la austeridad⁷⁹ (fig.220). Los pormenores del vestido derivan de una aparición de la Virgen a Fray Reginaldo (de la misma orden). En ella le fue mostrado el hábito entero con el que vestirían, desde entonces, todos los pertenecientes a la Orden, viniendo a sustituir el nuevo traje al anterior compuesto por "túnica, escapulario y capilla blanca con su correa, capa y capilla negra, todo de estameña grosera, estrecho y corto".⁸⁰

- **Orden de los Trinitarios:** Visten igual que los anteriores, diferenciándose de ellos por ostentar sobre su pecho un escudo compuesto por una cruz cuyo palo vertical es rojo y el horizontal de color azul.⁸¹

San Félix de Valois, cofundador con San Juan de Malta de la Orden Trinitaria, se caracteriza por el hábito compuesto por escapulario, manteleta y capuchón blancos. La cruz de Malta y un manto negro completan su indumentaria.⁸²

- **Orden de la Merced:** Su hábito es idéntico al de los dominicos, a excepción de la capa negra que en este caso es suprimida. Además, sobre el pecho ostentan el escudo propio de la Orden. Éste se divide en dos: en la parte superior siempre aparece la cruz de Malta blanca sobre fondo rojo (emblema

⁷⁹ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.392.

⁸⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.696. El tratadista se fundamenta en las Crónicas de la Orden, especialmente en las de Leandro Alberto y San Antonio. Todo ello encuentra conformidad con la reliquia que Fray Juan Gil encontró en 1238 en Bolonia. Completan las fuentes dos pinturas que en época de Pacheco debieron gozar de gran reconocimiento (una en el claustro de Santo Domingo en Perpiñán y otra en el convento de Viterbo), en las que Santo Domingo aparece con capa corta y capucho cartuxano, en la forma tradicional. Véanse págs.696-697. Para la iconografía de Santo Domingo véanse además DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.117; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.89.

⁸¹ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.20.

⁸² RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.491; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.110.

de la ciudad de Barcelona); en la parte inferior, las cuatro barras rojas verticales sobre fondo amarillo de la Casa de Aragón.⁸³

San Pedro Nolasco, fundador de la Orden, viste hábito blanco con pequeño escudo mercedario en el pecho⁸⁴ (figs.221-222).

- **Orden de los Servitas:** Su hábito es igual, en cuanto a la forma, que el de los Mercedarios (Redención de Cautivos), pero su color difiere de aquél al ser negro.⁸⁵

- **Orden Cisterciense:** Visten hábito holgado de color blanco, cinturón de cuero y escapulario que les llega hasta las rodillas, ambos negros. Los Hermanos laicos sustituyen el blanco del hábito por la tonalidad castaña.⁸⁶

- **Orden Franciscana:** Visten hábito terroso de la Orden con escapulario y capuchón largo del mismo color. Un cordón nudoso ceñido de color blanco completan la indumentaria.

La Rama de los Frailes Menores (Mínimos) viste hábito de color castaño, con vanola y capuchón de igual color. Sobre aquél pueden llevar un manto marrón que les cubre hasta las rodillas.⁸⁷

⁸³ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., págs.20.

⁸⁴ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.X, pág.402; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.224.

⁸⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., cap.VI, pág.354.

⁸⁶ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.19.

⁸⁷ *Id.*, págs.19-20.

El hábito de los Capuchinos se diferencia del anterior en la supresión de la valona, siendo el capuchón más largo y tomando la forma de pirámide invertida. El color del tejido es igual al anterior.⁸⁸

Los Conventuales visten hábito ancho de color negro, esclavina hasta el codo con pequeño capuchón, ambos negros y cordón blanco en el cinto.⁸⁹

Como figura-tipo destaca San Francisco de Asís. El hábito con el que le visten varía según el origen de los encargos, acomodándose en esto los pintores a "lo que les piden los dueños"⁹⁰ (figs.223-225). Ello se hace aún más evidente en aquellos cuadros que han permanecido en su emplazamiento original, ya que cada rama de los franciscanos quiso ver al Santo fundador con sus propios hábitos. Al principio, los Hermanos Menores llevaban un simple sayal color ceniza, en forma de cruz, ceñido por una basta cuerda con nudo, y con una capucha puntiaguda. Ésta podía desprenderse formando sobre la túnica una especie de esclavina o muceta. Con la aparición de los Capuchinos (1525), los artistas empezaron a representar a San Francisco con una cogulla sin muceta con capucha muy puntiaguda, que eran característicos de esta rama reformada.⁹¹ A pesar de todo, la antigua forma del hábito franciscano (Hermanos Menores), terminó triunfando en su iconografía.⁹²

⁸⁸ *Id.*, pág.20.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.698. Con anterioridad ya Gilio había considerado un grave error que el pintor representase a San Francisco con una capa de paño fino, véase GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.33: "... Dipingono ancora San Francesco rosso... con una cappa di finissimo panno tutta falduta, col cordone di seta... non considerando che una sola tonica grossa e rozza portava". El Greco, siguiendo la prescripción del cliente, vistió unas veces a San Francisco con hábito de sarga basta y otras con una túnica de fino paño.

⁹¹ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.529.

⁹² BOVERIO DE SALUCIO, Z., *Primera parte de las chronicas de los frailes menores capuchinos de N.P.S. Francisco, traducidas de la lengua latina en castellana por Francisco Antonio de Madrid Moncada*, Madrid, 1644. Este volumen contiene un apéndice titulado: *De la verdadera forma de hábito instituida por Nuestro Serafico P.S.Francisco. Onze demostraciones*; véase además lib.X, cap.XIV: *Parecer de fray Bernardino Aftense, General de los Capuchinos, sobre el uso del manto de los Frayles Menores*, fol.454, n.95 y ss. Para la iconografía de San Francisco véanse además DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.151; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.113.



XIII.3.- Los contratos

El 6 de diciembre de 1574 Miguel Valles aceptó como condición para pintar una imagen de San Juan Bautista "quel sayo... sea metido de una color que ymite a la color del camello".⁹³

En el año de 1599 el pintor Alonso Vázquez se comprometió por contrato a realizar las pinturas del retablo mayor del colegio de jesuitas de Marchena. San Juan Bautista debía aparecer en el "disierto en penitencia bestido de pieles de camello como el evangelio lo quenta".⁹⁴

Un tono azulado o violáceo sustituye en algunos casos al rojo tradicional para el manto. En las Capitulaciones que, el 2 de mayo de 1468, firmó el pintor Rafael Moger para hacer un retablo de San Juan Bautista, San Mateo y San Lucas, se determinan los colores de la composición:

... iten a eser pintada en la post del mig la himage de Sent Johan Baptista, vestit de una pell de camell ab son mantho de brocat d'etzur.⁹⁵

Para el retablo de San Juan Bautista de Sevilla Francisco Pacheco firmó, el 17 de septiembre de 1610, documento público en el que se obligaba a que el Santo fuese "estofado todo lo tocante a el bestido de muy finos colores... conbenientes a la gravedad de la figura".⁹⁶

⁹³ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, págs.55-56.

⁹⁴ *Id.*, tomo II, (Documentos Varios), pág.155; se refiere al Archivo de Marchena. Oficio. 11- J.de Lara-1599, lib.3º, fol.708.

⁹⁵ Cfr. PALOU, J. Mª y PARDO, J. Mª, *Sobre una tabla de Joan de...*, op. cit., pág.166.

⁹⁶ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IV, (Artífices Sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.108.

No gustaron sólo los clientes andaluces del modelo, también en Castilla se encuentran contratos en los que aparece estipulado la conveniencia del manto rojo. Entre las condiciones a las que, el 24 de agosto de 1621, se obligó el pintor Marcelo Martínez para dorar, estofar y encarnar el retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel, destacamos aquélla en la que se determina que la imagen del Santo vaya "colorida la piel de color de camello todo de hebras de oro y el manto encarnado".⁹⁷

Los documentos sobre conciertos de obras incluyen especificaciones que afectan además a los tonos propios de cada atributo. En este caso el color no es simbólico ya que lo que se perseguía era la representación realista del objeto y su clara identificación. Así consta en el documento firmado por Bartolomé Jiménez, el 29 de noviembre de 1568, para pintar el retablo del monasterio de la Victoria en Sevilla, donde leemos "el cordero de san juan baptista a de ser dorado y pintado de blanco".⁹⁸

En la misma ciudad, el 6 de diciembre de 1574, el pintor Miguel Valles se comprometió a estofar un San Juan Bautista con sus atributos, teniendo como condiciones que "el libro sea metido de un azul o morado... ymitado a libro natural// ansimismo el cordero sea metido de blanco/.../ y la vara de la cruz lo mismo (de oro)".⁹⁹

Con el mismo fin, el 18 de agosto de 1587, Pedro de Herrera aceptó pintar una imagen de San Juan Bautista para el retablo del monasterio de San Andrés el Real en Medina del Campo, debiendo aplicar a cada uno de los atributos el colorido necesario.¹⁰⁰

⁹⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.355.

⁹⁸ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.56.

⁹⁹ *Id.*, tomo VIII, págs.55-56.

¹⁰⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.211.

Las recomendaciones dadas por Pacheco al resto de sus compañeros en lo referente al Bautista fueron seguidas por él, tal y como consta en el contrato que firmó, el 17 de septiembre de 1610, para hacer un retablo del Santo. Los atributos "el cordero y el rresto" debían ser pintados "con mucha propiedad".¹⁰¹

En cuanto a la figura de La Magdalena, los contratos recogen la tradición si bien omiten el tipo de la santa arrepentida. Es pues una gama de rico colorido (verdes, carmines, morados y amarillos-dorados) la norma común de estos textos que no olvidan hacer referencia al color del envés de la ropa. En las capitulaciones de la pintura, dorado y estofado de un retablo para el monasterio de San Pablo, consta que Juan Serrano se obliga a pintar una imagen de la Magdalena donde "todos los enveses de todas las ropas sea de colores finas carmesies verdes".¹⁰²

Para el retablo de la iglesia de Santa Cruz en Sevilla Pedro Fernández de Guadalupe se comprometió por escritura, firmada el 1 de septiembre de 1525, a realizar una Magdalena "de sus colores finas al olio la saya... de oro y perfilada de un brocado verde".¹⁰³

Cierta libertad se desprende del contrato que, el 3 de noviembre de 1526, firmó Juan Sánchez para realizar el retablo del hospital de Santa Marta en Sevilla. Si bien se especifican los colores de la vestidura de la Magdalena "sera labrada la ropa de carmin y la saya de azul", se añade "o de las colores quel maestro mejor le paresciere".¹⁰⁴

¹⁰¹ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IV, (Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.103.

¹⁰² *Id.*, tomo II, (Documentos Varios), pág.111; se refiere al Oficio 5º, - Juan Alvarez de Alcalá-1504. Libro 2º.

¹⁰³ *Id.*, tomo III, (Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Heliodoro Sancho Corbacho), págs.6-7.

¹⁰⁴ *Id.*, tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.19.

En el mismo año y mes Antón Sánchez Guadalupe aceptaba pintar una imagen de la Santa en la que la saya debía ser de oro, con "un brocado verde y el manto de carmin".¹⁰⁵

El 8 de junio de 1697 Juan Martínez se comprometió a hacer una figura de la Magdalena para un Descendimiento, pintando el "manto contenido = y la túnica morada".¹⁰⁶

Antonio Portella, párroco de la iglesia de Albarells y Lluís Borrassà concertaron, el 16 de noviembre de 1400, la pintura del retablo de San Antonio comprometiéndose el pintor a dibujar y pintar en la tabla central "la ymage de nostro senyor sant Anthoni vestit com abat, ab la crossa en la mà, e un libre en l'altre".¹⁰⁷

El 21 de noviembre de 1410 los miembros de la Cofradía de San Antonio de Manresa encargaron al mismo pintor un retablo dedicado al Santo, fijando como condiciones:

Item, més, que tota istòria en qu'es mostre sent Anthoni com abbat, age a vestir lo dit Luys Borrassà, ab capa qui reta drap d'azur metizade de azur d'Acra, e picade.¹⁰⁸

El 20 de agosto de 1511 Alfonso Frances firmó el contrato para las pinturas del retablo de Muniese, obligándose a que San Lorenzo fuese "vestido con sus vestiduras de diacono, con su dalmatica, puestos sus atques y fresaduras todo de oro y su diadema".¹⁰⁹ La misma condición se repite en el siglo siguiente, como se deriva del

¹⁰⁵ *Id.*, tomo VI, (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla por José Hernández), pág.95.

¹⁰⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.258; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 630. Folio 760 a 763.

¹⁰⁷ MADURELL I MARIMON, J. M^a., "El pintor Lluís...", *art. cit.*, pág.132.

¹⁰⁸ *Id.*, pág.186.

¹⁰⁹ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la...*, *op. cit.*, tomo II, pág.16.

contrato firmado, el 26 de mayo de 1612, por Francisco Martínez, comprometiéndose a pintar un cuadro de San Lorenzo para la iglesia de la Magdalena en Villaverde. El Santo debía ir "bestido de diacono y con sus parrillas en las manos".¹¹⁰

Respecto a la figura de San Jerónimo como cardenal, los documentos de concierto hacen incapie en la necesidad de adecuar el color del vestido a la escena. El 11 de febrero de 1497 los pintores Pere Alemany y Rafael Vergós aceptaron realizar las pinturas para el retablo de la Virgen María en la iglesia parroquial de Sant Martí de Theyà (Barcelona). Entre las condiciones consta que "ha de haver *miga ymatge de Sanct Hieronim un cardenal e mig leó*. E que la ymatge de Sant Hieronim hage la capa de carmini ab la labradura d'atzur".¹¹¹

La tradición perduró como se comprueba en la escritura de capitulación que, con fecha 14 de septiembre de 1601, firmaron los "curas e mayordomos" de la iglesia de Nuestra Señora de Medina de Rioseco y el pintor Pedro de Oña, constando que "el vestido de san jeronimo queste a de ser como cardenal y la lauor que lleuare a de ser que venga tan uien con lo colorado del vestido".¹¹²

El 12 de noviembre de 1609 Alonso de la Torre se comprometió a hacer un San Jerónimo cardenal para el retablo de San Juan de Sahagún en Medina del Campo, aceptando el uso de "muy finas colores aciendo en el capelo y manto un brocado carmesi... y debajo su rroquete estofado de tela de oro blanca".¹¹³

Ferrando Camargo se comprometió, el 17 de abril de 1491, a pintar las escenas correspondientes al retablo de San Bartolomé en la ciudad de Vich, en las que debían

¹¹⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.321. (Nº6868, s.f.)

¹¹¹ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas...*, op. cit., vol.II, pág.XLVIII, documento XXXIII. (la cursiva es del autor)

¹¹² GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo Tercero, I, Pintores, pág.254; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. Nº176. Folio 396.

¹¹³ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.19.

aparecer "los quatre doctors de la sancta mare Iglesia, ço es, *Sant Agustí, Sant Ambròs, Sant Geronim e Sant Gregori*, vestits com a doctors be e honradament".¹¹⁴

Francisco y Bartolomé de Mesa, ambos pintores de la ciudad de Sevilla, aceptaron, el 12 de junio de 1511, pintar un San Gregorio vestido de "pontifical con su mitra dorada".¹¹⁵

El 12 de abril de 1571 los religiosos del monasterio de San Francisco en Palencia concertaron con Roque Fernández y Luis de Pedrosa, ambos pintores, el retablo para la capilla de San Ildefonso, poniéndoles como condición:

... yten que ambas figuras que la una es de señor sant francisco y la otra de señor sant antonio estas dos sean coloridas los abitos y ropas que tienen... que sean todos los abitos pardos.¹¹⁶

En la memoria de las condiciones de la escritura que, el 22 de septiembre de 1585, hicieron Dña. Luisa de Haro y Dña. M^a del Castillo con el maestro pintor encargado de pintar un retablo para la iglesia de Santa Clara en Medina del Campo consta:

... una figura de sancta clara sea de dorar de oro fino lo que se pareciere della en el rropaje y sus ynsignias a donde fuere menester y la figura vaya colorida de su color pardo sobre el oro... y sanct francisco y sanct antonio de padua vayan dorados y estofados como lo demas.¹¹⁷

¹¹⁴ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas...*, op. cit., vol.II, pág.XXXVIII, documento XXVI.

¹¹⁵ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.28; se refiere al Oficio I. Mateo de la Cuadra. Libro 1º de 1511. Fol.656 v.

¹¹⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, págs.97-98; en el AHP de Palencia. N°2593. Sin folio.

¹¹⁷ *Id.*, pág.155.

Los pintores Francisco Martínez y Lázaro Andrés se comprometieron por escritura pública de obligación, con fecha 6 de octubre de 1601, a dorar y estofar el retablo de la iglesia de San Pedro en Alaejos, aceptando como condición que "santo domingo y san francisco an de ser del color de sus abitos... que parezcan lo que son".¹¹⁸

¹¹⁸ *Id.*, pág.303.

CAPITULO XIV.- REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS APÓSTOLES

XIV.- REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS APÓSTOLES

Los Apóstoles fueron, entre todos los santos de la Edad Media, los que el arte representó con preferencia. Al igual que el resto, unas veces aparecen en una escena de su vida y otras aislados, siendo los apócrifos la fuente turbia de la que se sirvieron los artistas para componerlas.

Ya en el arte cristiano primitivo algunos de ellos fueron individualizados. Primero se trató de Pedro y Pablo para posteriormente ampliarse a Juan, Bartolomé y Santiago el Menor.¹ Mientras que éstos eran identificados por rasgos particulares el resto sólo se distinguían por sus atributos personales. Pero el empleo de un mismo emblema (libro) hacía en muchos casos difícil, por no decir imposible, el reconocimiento del personaje.² Por ello, se recurrió a escribir el nombre de cada uno

¹ Aunque analizaremos este tema más adelante, valga decir ahora que en el caso del apóstol Santiago el Menor fue el parentesco con Jesús el dato en el que más incapie pusieron los eruditos para caracterizarle. Véase MOLANO, J., *De Histori...*, op. cit., lib.III, cap.XVI, pág.347: "Iacobum non pingendum esse facie Christo simillimum. Kalendiis Maii occurrit Apostolus Iacobus Alphaei, quem pictores pingunt facie simillimum Christo. Quod cum apud nullum gravem et fide dignum authorem legatur, non videtur in picturâ, faltem a clero virisque doctis, sequendum. Habet tamen probabilitatem aliquam, et originem suam, ex Epistola (...) quae Ignatio adscribitur, in qua legitur ad Ioannem feniozem: "Similliter & illum venerabilem Iacobum, qui cognominantur Iustus, quem referunt Christo Iesu simillimum facie, & vitâ, & modo conversationis, ac si eiusdem veri frater esset genellus. Quem, dicunt, si video, video ipsum Iesum secundum omnia corporis sui lineamenta"; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.255: "...Y tambien le llamauan hermano de Christo, porque en las facciones del rostro se le parecia en tanto grado... que con verle veian al mismo Saluador, por la semejança grande que con el tenia"; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.676.

² DIDRON, M., *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, pág.305. Gilio y Borghini explicaron el significado simbólico de este atributo, véanse GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.112: "... Si deve dipingere... le imagini degli Apostoli co'libro, per mostrare l'autorità evangelica esser già scritta ne'libri et esserli comandato che la predicassero"; BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., lib.I, págs.118-119: "... A'gli Apostoli se deon dare i libri aperti, dimostranti l'autorità evangelica esser già nelle carte feritta, e non chiusi, per denotare chiaramente la facilità, e la chiarezza della legge dell'Euangelio essere stata aperta, e predicata à tutto il mondo...". Sobre los atributos de los Apóstoles véase además RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op.

al pie de la figura o en el nimbo y, a partir del siglo XIII, los artistas pusieron en sus manos el instrumento de su suplicio.³ Así consta en la carta de concierto que, el 9 de noviembre de 1547, aceptó Pedro de Campo para las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sevilla.⁴ En general, sólo se llegó a un acuerdo con algunos: San Pedro llevaría las llaves, San Pablo una espada (decapitado), San Andrés una cruz (crucificado), a Santiago el Menor se le atribuyó una maza (cabeza aplastada) y a San Bartolomé se le puso un cuchillo en el mano (desollado vivo). Con el tiempo otros Apóstoles recibieron sus propios atributos: Santiago el Mayor aparece con el traje y bastón de caminante viniendo a sustituir éste la espada de su suplicio, Santo Tomás lleva la escuadra de arquitecto y San Juan el cáliz en el que bebió el veneno. La menor difusión de la leyenda en los otros Apóstoles hizo que tuvieran una fisonomía aún más borrosa. Ni siquiera sus atributos fueron siempre los mismos. Llegado el siglo XV los artistas acostumbraron representar a San Felipe con una cruz, a San Mateo con un hacha, a San Simón con una sierra y a San Matías con una alabarda.⁵ Pero lo que realmente nos interesa en nuestro estudio es el color dado a estos atributos. Sólo en el caso de las llaves de San Pedro, éste aporta un significado simbólico. En el resto, se limita a ser el conveniente a la calidad del objeto representado para lograr el mayor realismo posible y su correcta identificación.

El cuidado que los artistas pusieron en dar a cada personaje la indumentaria que le correspondía según su condición social o el lugar de origen es aplicable a los Apóstoles. Desde un principio todos vistieron túnica y palio (sólo Santiago se distinguiría por vestir traje de peregrino y, por esta razón, le dedicaremos un apartado

cit., (tome III. I. *Iconographie des Saints*), págs.132-133.

³ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.113: "Pietro Apostolo con le chiavi, Paolo con la spada, per dimostrare che esso, essendo ne la giudica perfidia, volse defendere quella con la materiale spada...Sant'Andrea con la croce... e molti altri martiri con gli istrumenti de'loro martirii".

⁴ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo VIII, pág.54; se refiere al Oficio XVI. Martín Dávila. Libro 1º de 1547. Sin folio.

⁵ MÂLE, E., *El Barroco. (El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes)*, ed. Encuentro, 1ªed. española, Madrid, 1985, cap.VIII, pág.324.

independiente).⁶ En cuanto al color de los mismos, el gusto por las tonalidades brillantes motivó que, durante toda la Edad Media y el Renacimiento, los pintores encargados de representar imágenes de Apóstoles eligieran colores vivos para sus vestiduras. En la selección que hicieron no parece que existiesen normas estrictas marcadas por los clientes del momento, pues no se observa la repetición sistemática del color en las vestiduras de cara a la identificación del personaje, exceptuando como veremos más tarde, la figura de Judas Iscariote. Ya hemos señalado anteriormente que los atributos personales y las cartelas acompañantes eran los signos de reconocimiento que leía el espectador medieval. Con el tiempo, los Apóstoles que la Iglesia destacó por su importancia como difusores del mensaje de Cristo, lograron un puesto relevante en la iconografía, llegando a tener un color característico en sus vestiduras.⁷ Documentos, cartas de concierto y las propias obras así lo manifiestan.

Es interesante observar el radical cambio cromático que se produjo a partir del siglo XVII (figs.226-227). ¿A qué se debe el surgimiento de esa nueva gama en su indumentaria? En esta época, el concepto del color ha variado totalmente, el ojo del hombre barroco está acostumbrado a los grises y negros que rodean su mundo; aquél ya no se valora en función de su brillo sino que se buscan los matices, los juegos de luces. La pureza del color es relevada por la tonalidad. Pero ésta no fue la única causa del cambio.

Estaba en el ambiente del XVII español la rigidez impuesta por Trento en el uso de las imágenes. Los errores cometidos durante siglos en cuanto al color de las vestiduras de ciertos Apóstoles encuentran duras críticas entre los defensores del

⁶ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.IV, cap.XXVII, pág.548: "Pinguntur autem Apostoli simplici habitu palliati: Pallium enim quale fuerit fatis patet, ut post Rhenanum Pamelius annotavit, tum ex picturis sculpturisque superioris vestis Apostolorum Christi, quae etiamnum exstat, tum ex libro Tertulliani de pallio, qui cum Christianus factus reprehenderetur, quod toga reiecta pallio vestiretur..." Pacheco también se referió a la conveniencia del vestido en los apóstoles, véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.677.

⁷ *Id.*, págs.294: "Item in Apostolis, solent pictores vestimenta diuersa facere, & proprios cuique colores tribuere, ut postea dicemus: hoc tanem ipsum no ita certum est, aut necessarium, ut si quis aliter pingat, reiciendum sit"; PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.414: "Similmente negli apostoli sogliono i pittori distinguere gli abiti loro con particolari colori... ma però né questa è cosa tanto certa o necessaria, che chi fa altrimenti abbia ad essere reietto. Così avviene in infinite altre istorie del Vecchio e Nuovo Testamento, delle quali non si trovando espresso se non la sostanza del fatto, il modo poi e le circostanze, ovvero il numero delle persone o le maniere loro si sogliono rappresentare variamente..."

Concilio. De manera general, los juicios emitidos por éstos se centraron en condenar el uso de colores vivos y brillantes por considerarlos inadecuados a su rango. No convenía pues a aquéllos que pertenecían al vulgo y que predicaban la humildad, la ostentación de riqueza. Por ello se recomendó abandonar el uso de "... esta brillantez, y variedad de colores" en los vestidos de los Apóstoles debiendo ser figurados "no con ropage de color carmesí, ó de otros colores vistosos, y brillantes, sino con vestidos pardos y oscuros".⁸ Lo contrario, fue considerado un "error dimanado de impericia".⁹

Por encima de cualquier otra consideración de carácter meramente artístico, en las imágenes debían primar la honestidad y la modestia. De gran desatino se calificó "el distinguir entre ellos (los Apóstoles) la túnica de la capa con colores muy subidos, y fuertes á la vista". Debían ser representados "con túnicas, y capas de un mismo color" y preferiblemente del tono del propio tejido con el que estaban hechos.¹⁰

A pesar de las censuras, los pintores siguieron haciendo uso de los colores más variados para representar a ciertos Apóstoles. Entre los motivos de tal elección se pueden citar: el uso del color como signo de reconocimiento y el significado simbólico del mismo, las posibilidades técnicas que una gama cromática variada permitía al pintor amén de enriquecer su composición. El gusto por la copia y la imposición del cliente son dos factores que contribuyeron de manera determinante a la difusión de imágenes en las que aquéllos aparecen reiteradamente con unos colores característicos. Una gama de colores sombríos quedó relegada a los Apóstoles de importancia menor en la iconografía.

⁸ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.I, cap.IX, págs.77-78.

⁹ *Id.*, lib.III, cap.IX, pág.295.

¹⁰ *Ibidem.*

XIV.1.- San Pedro

El retrato fue un buen medio para distinguirlo del resto de los Apóstoles debido a la precisión en los rasgos. Normalmente, para llevar a cabo su caracterización, los artistas recurrieron a los textos de los Santos Padres difundidos a lo largo de los siglos por teólogos y tratadistas. El tipo quedó fijado en el arte. De edad no muy avanzada. Su rostro blanco y descolorido, con ojos negros teñidos en sangre por las lágrimas derramadas, cejas rasas y despejadas así como nariz larga, curva y algo remachada. Un pelo canoso y una barba poblada aunque no demasiado crecida completaban su físico¹¹ (figs.228-229).

La elección del tipo y color de sus vestiduras no se debe al azar ni a las preferencias individuales del artista. Responde a la conveniencia de adecuar ambos a la calidad del personaje y a la escena en la que éste se encuentre representado. Como representante de la Iglesia le atribuyeron vestiduras pontificales siempre blancas (el color tradicional de Dios) para resaltar su función jerárquica¹² (fig.230). A veces, esta indumentaria se completó con un manto rojo, símbolo de su martirio (fig.231). En el resto de las escenas de su vida, los artistas le representaron con túnica y manto,

¹¹ CALIXTO, N., *Ecclesiastica historia*, tom.I, lib.II, cap.XXXVII, (ed. París, 1630): "Petrus equidem non crassa corporis statura fuit, sed mediocri et quae aliquanto esset erectior; facie subpallida et alba admodum. Capilli et capitis et barbae crispi et densi, sed non admodum prominentes fuere. Oculi quasi sanguine respersi et nigri; supercilia sublata. Nasus autem longior ille quidem, non tamen in acumen desinens, sed pressus imusque magis". Cfr. DIDRON, M., *Manuel d'iconographie...*, op. cit., pág.300, nota 2; Véanse también SANTORO, J. B., *Segunda parte de la Haglographia y vidas de los santos del Nuevo Testamento*, Bilbao, 1585, pág.312v: "Fue el glorioso sant Pedro caluo segun lo pintan, y de estatura medianamente alta, y no muy grueso, el color trigüeño, los cabellos de la barba y cabeça crespos y espeffos y no muy largos, los ojos negros y como fangrientos, muy pocas cejas, la nariz larga..."; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.345: "Fue San Pedro alto de cuerpo, aunque no abultado; blanco de rostro, y descolorido; los cabellos de la cabeça, y los pelos de la barba eran crespos espeffos, pero no largos; los ojos negros, y como teñidos en fangre, por las muchas lagrimas que derramaua..." Pacheco sigue el texto de Ribadeneira, PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.669.

¹² INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.I, pág.62: "... No me parece podrá afirmar nadie una cosa tal, si está en su sano juicio. Pero esto, poco, ó nada detiene, ni embaraza á los Pintores, que no procuran indagar, ni investigar las cosas, como era razon; de suerte que han pintado algunas veces á S. Pedro, adornado con la misma forma de vestiduras Pontificales, de que usan hoy los Sumos Pontífices en los actos mas solemnes. Mas, por no parecer, que quiero apretar esto demasiado, parecerá á muchos, que lo dicho debe referirse á las Pinturas simbólicas; de suerte que por ellas no se signifique otra cosa, sino que en el Beatísimo Apostol S. Pedro, residió el mismo poder, y autoridad dada por Christo, que hoy reside en el Papa..."

generalmente azul y ocre (pudiendo variar la tonalidad), respectivamente (figs.232-233). Pacheco recomendó el uso de ambos.¹³

Pero el color no sólo permitía al espectador identificar al Apóstol, también despertaba en su ánimo determinados sentimientos. Azul y ocre encierran un significado oculto cuyo origen se remonta a la Antigüedad. En el mundo cristiano, el amarillo es símbolo de la revelación del amor y de la sabiduría de Dios. En cuanto al azul, originado por la suma de rojo y blanco, es el símbolo del espíritu de la verdad; reflejo de la manifestación de la sabiduría divina. Este simbolismo fue aplicado a la figura de San Pedro, el Apóstol que tiene las llaves de la Puerta del cielo.

De la combinación del azul de la túnica con el ocre del manto surge un lenguaje oculto: aquél que invoca las rivalidades entre el cielo y la tierra. El uso de ambos colores en sus vestiduras indica el desprendimiento de todo lo mundano a que tuvo que hacer frente para alcanzar lo divino.

No faltan imágenes de aquél en las que el pintor prefirió el rojo sólo o en combinación con el azul o el ocre, probablemente aludiendo a su martirio (véanse figs.234-235 y 228).

Las llaves, con su doble papel de abertura y de cierre en su oculta función de iniciación y de discriminación, vienen a completar su significado (fig.236). Su poder dual encuentra como finalidad la ascensión al Paraíso celestial o el descenso al Paraíso terrenal.¹⁴ Dicho poder para unir y desunir fue conferido al Apóstol mediante dos llaves. Pronto los teólogos comprendieron el importante valor simbólico que el uso de la plata y del oro podían aportar a las mismas. No fue arbitrario el color con el que fueron pintadas por los artistas, preocupándose algunos como Pacheco, de explicar el

¹³ PACHECO, F., *Arte de la..., op. cit.*, Adicciones, cap.XIV, pág.669.

¹⁴ El origen de este dualismo se encuentra en la mitología romana, donde Jano, considerado el gufa de las almas, tenía doble cara: una vuelta hacia la tierra y otra hacia el cielo.

porqué de tal elección, generalmente condicionada por la función a la que estaban destinadas cada una:

... por la llave de oro se entiende la potestad de la absolución; por la de plata, la de la excomunión, porque ésta es inferior y aquella, superior.¹⁵

Por otra parte, la diferente calidad de los metales, oro y plata, recuerda el proceso alquímico necesario para la obtención de la Gran Obra en el que dichos metales simbolizan el bien y el mal, siendo el oro símbolo de Dios y la plata del infierno. Algunos otorgaron al Apóstol tres llaves, aludiendo con ello a su triple potestad y a la extensión de sus facultades sobre el cielo, la tierra y el infierno.¹⁶ Una última variación son las imágenes en las que aparece portando una llave de gran tamaño (véase fig.228).

XIV.2.- San Pablo

A pesar de ser considerado el fundador de la Iglesia Universal y de tener un papel preponderante en el desarrollo del Cristianismo, su iconografía es limitada en comparación con la de San Pedro, al que estuvo asociado su culto durante toda la Edad Media. Ello promovió que fuese corriente la representación pareja de ambos. Precisamente uno de los teólogos más importantes del siglo XVI se referiría al lugar en el que era más conveniente colocar la imagen de cada uno.¹⁷

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.669. Un siglo después reaparece en INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VI, cap.XIV, págs.289-290: "... nadie ignora, que al Apostol S. Pedro se le suelen y debe pintar con las llaves; pero se ha de advertir, que la una se la pintan de oro, y la otra de plata: pues así se vé... Ni se hace sin razon: pues en la de oro, se denota la potestad mas noble, benigna, y excelente de absolver, y por significarse en algun modo en la de plata, como de materia inferior, la de ligar, y de excomulgar".

¹⁶ Este tipo de representación iconográfica es indicada por REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., pág.293.

¹⁷ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XXIV, pág.375: "Paulus quibus de cauffis faepe à dextris Petris pingatur".

Descripciones sobre su fisonomía se encuentran en los Padres de la Iglesia y en los Evangelios Apócrifos. Estos textos coinciden, salvo pequeñas diferencias, en el aspecto del Apóstol y, en su mayoría, constituyeron la fuente en la que se basaron los teólogos y tratadistas posteriores para describirle. Ribadeneyra y Pacheco son un ejemplo de ello. Retomando las palabras de Nicéforo Calixto, el primero diría:

Fue San pablo pequeño de cuerpo, y algo acorbadado, de rostro blanco, y que en el semblante mostraba mas años de los que tenía: la cabeza pequeña, los ojos graciosos, las cejas caídas hacia abajo, la nariz hermosa, acorbadada, y larga, la barba así mismo larga, y muy poblada... y entre los cabellos de la cabeza algunas canas...¹⁸

Una larga tradición iconográfica representaba a San Pablo calvo. Pacheco criticó estas imágenes, recordando al pintor lo poco que se conformaban con el verdadero retrato pintado por San Lucas en el que aparece con cabello y la barba negra¹⁹ (fig.237). Pero a pesar de ello, el antiguo tipo no desapareció.

La conveniencia de la adecuación histórica llevó a los artistas a sustituir el tradicional traje (túnica y manto) por uno militar siempre que el Apóstol fuese representado en la escena de su conversión.²⁰ En cuanto al color elegido para sus vestiduras, Pacheco recomienda pintarle con "túnica verde, ceñida y manto rojo" tal como aparecía en el retrato del evangelista²¹ (fig.238). Más tarde, Interián de Ayala

¹⁸ RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.355. Pacheco sigue casi al pie de la letra la descripción dada por éste, véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.I, págs.287-288: "... era pequeño de cuerpo, algo acorbadado, el rostro blanco y que mostraba ancianidad; la cabeza pequeña y calva, los ojos graciosos, las cejas largas y caídas sobre ellos, la nariz aguileña, acorbadada y larga, la barba luenga y muy poblada; aparecían en ella y entre los cabellos algunas canas..." Véase además SANTORO, J. B., *Segunda parte de la...*, op. cit., pág.315v. Todos ellos conocían el texto de CALIXTO, N., *Ecclesiastica...*, op. cit., tom.I, lib.II, cap.XXXVII: "Paulus autem corpore erat parvo et contracto, et quasi incurvo, aque paululum inflexo; facie candida, annosque plures prae se ferente, et capite calvo. Oculis multa inerat gratia; supercilia deorsum versum vergebant. Nasus pulchre inflexus, idemque longior. Barba densior et satis promissa: eaque non minus quam capitis coma canis etiam respersa erat". Cfr. DIDRON, M., *Manuel d'Iconographie...*, op. cit., pág.300, nota 2.

¹⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.670.

²⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.V, pág.91.

²¹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.670.

se mostraría partidario de figurarle "con aquellos vestidos, que comunmente usaban los Judíos, particularmente los que querian ser tenidos por mas religiosos".²²

XIV.3.- San Juan

La fórmula iconográfica bizantina de representar a este Apóstol bajo el aspecto de un viejo de cabellos y barba blancos no encontró respuesta entre los artistas de Occidente que tendieron a figurarle con los rasgos de un joven imberbe.²³ Sin duda, fueron determinantes los escritos de los teólogos en los que se concretaba la edad con la que San Juan fue llamado por Cristo. Se recuerda que en ese momento, aún era mozo "el menor de todos los apóstoles".²⁴ Por respeto a la verdad histórica se recomendó a los pintores que acomodasen la edad del Apóstol a la escena narrada, representándole mozo "en todos los pasos de su vida antes de la Cena y después en la Pasión, y al pie de la Cruz, y en la resurrección", pues es un anacronismo darle rasgos de un joven en el momento que escribió su evangelio al igual que figurarle viejo en el momento de la muerte de su Maestro.²⁵ Sin embargo, se conservó una preferencia hacia la imagen de San Juan con rasgos juveniles. Cristóbal de Avendaño se refirió, en uno de sus sermones, al problema de la edad en este personaje y recordó su simbolismo:

... A san Iuan siempre la Yglesia le pinta mozo, no obstante que mozo de mas de noventa años, y la razon desto es, porque assi como a los Angeles (aviendo

²² INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.V, pág.91.

²³ La Iglesia griega toma la edad del momento en que el Apóstol escribió su Apocalipsis en la isla de Patmos, mientras que la Iglesia latina lo hace de la edad que tenía al asistir a la Última Cena. Para un estudio sobre el tema véanse MARTINOV, S. J., "Iconographie de S. Jean L'Evangéliste dans les plus récentes publications russes", en *Revue de l'art chrétien*, XI (XXVIII), (1878), pág.211; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit. (Tome III. II. Iconographie des Saints), págs.711-712.

²⁴ Véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.671.

²⁵ MARTINOV, S. J., "Iconographie de S. Jean L'Evangéliste", en *Revue de l'art chrétien*, X (XXVII), (1878), pág.360.

tantos años que Dios los crió) los pintan también mozos, dando á entender, que porque estan siempre á la vista de Dios nunca se envejecen... la misma razon corre de Iuan Evangelista en pintarle siempre mozo... pintarle mozo la yglesia, es para dar á entender que como esta siempre á la vista de Dios, nunca se envejecia...²⁶

En cuanto a sus facciones se consideró conveniente asemejarlas a las de Cristo, distinguiéndose por tener el cabello y la barba algo más crecido.²⁷

Sin diferenciarse del resto de los Apóstoles en las prendas del vestir (túnica y manto), el color que se eligió para ellas es un signo más de identificación. Abundan las imágenes del Apóstol en las que los pintores eligieron el blanco para su túnica (figs.239-240). Este color, sustituido posteriormente por el verde, nunca dejó de usarse. Así lo demuestra Pacheco al informarnos de un cuadro pintado por él en el que San Juan viste túnica blanca "por su pureza",²⁸ encontrando argumento en la existencia de ésta como reliquia.²⁹

A través del color el espectador no sólo reconocía al Apóstol sino que además descifraba su sentido simbólico. El verde, signo de la iniciación en el conocimiento de Dios, simboliza la iniciación espiritual de San Juan³⁰ (figs.241-243). Por otra parte, los dos colores de los que se compone el verde (azul y amarillo) evocan la caridad y la regeneración del alma que el Apóstol alcanzó mediante las buenas obras. Algunos artistas aplicaron éste en el envés del manto, significando con ello la penetración del Espíritu de Dios (fig.244). A los citados colores se les sumó un tercero: el rojo. Como discípulo que jamás abandonó al Mesías y como símbolo de su amor, expresado

²⁶ Incluido en el *Marital de las fiestas ordinarias, y extraordinarias de la Madre de Dios, Señora nuestra, con sermones al fin de sus celestiales Padres*, Impreso en Valladolid por Iuan de Rueda, Valladolid, 1629, pág.11. Cfr. DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a del P., *Los sermones y...*, pág.154.

²⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.676.

²⁸ *Id.*, pág.673.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ FERGUSON, G., *Signos y símbolos...*, op. cit., pág.220; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.26.

mediante la acción de sus actos, le corresponde un manto de tonalidad rojiza³¹ (fig.245). Pacheco recomendó el uso del rojo en todas las escenas en las que conviniese destacar su carácter de mártir.³²

XIV.4.- San Bartolomé

La caracterización del Apóstol proviene de los datos aportados por la *Leyenda Dorada*. Cabellos negros y ensortijados, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y barba espesa y ligeramente encanecida, son los rasgos fisonómicos con los que le representaron los artistas³³ (fig.246). Molano en el siglo XVI y Ribadeneyra en el XVII se mantuvieron fieles al texto apócrifo.³⁴

Discrepan los textos al referirse a la tipología y cromatismo del vestido usado por aquél. Mientras que en los apócrifos se mantenía que San Bartolomé vistió túnica púrpura y manto blanco ricamente adornado³⁵ (fig.247), teólogos y tratadistas cercanos al pensamiento marcado por Trento, condenaron tal uso por no ser apropiadas aquéllas al rango de su persona.³⁶ Los pintores no debían hacer "ningun aprecio de la obscura ficción del vestido de púrpura de S. Bartholomé en el tiempo de su Apostolado" por

³¹ ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.220.

³² *Ibidem*.

³³ VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, (traducción del latín de Fray José Manuel Macías), Alianza Editorial, Madrid, 1982, vol.II, cap.CXXIII, pág.524.

³⁴ Véanse MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.II, cap.LVI, pág.241: "De Bartholomaeo..., Capilli eius nigri & cristi, caro candida, oculi grandes,...barba proluxa...& purpure vestitur, induitur albo quod per fingulos angulos habet gemas purpureas..."; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.469: "... tenía los cabellos negros, y crespos; el rostro blanco, los ojos grandes, las narices iguales, y derechas, la barba larga, y entre cana; la estatura mediana..."

³⁵ VORÁGINE, S. de la, *La leyenda...*, op. cit., vol.II, cap.CXXIII, pág.524.

³⁶ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., l.II, cap.LVI, pág.241: "Interim fatis aperte hinc mentitur, du dicit Bartholomaeum Apofolu purpura vestiri & gemmis..."

ser esto una "pura mentira".³⁷ Pero los contratos de obras anteriores a esta época prueban cuanta influencia tuvieron los apócrifos en el arte. Valga como ejemplo el ya citado para las pinturas del retablo dedicado a San Pedro de Pierola en el que se especifica "que la ymage de sant Barthomeu, sia vestida de una porpra d'or cercada de blanch".³⁸

Sin una tipología fija con la que el espectador pudiese identificarle, los artistas recurrieron a dotarle de una serie de objetos propios. Un demonio atado a una cadena, un libro, un cuchillo o su propia piel colgada del brazo son sus atributos característicos (figs.247-248). El significado simbólico de estos elementos se encuentra en el objeto en sí y no en el uso del color que, salvo en el caso del demonio, se emplea como recurso pictórico para representarlo de la forma más verosímil posible.

XIV.5.- Santiago el Mayor

Con frecuencia los artistas sustituyeron el traje de Apóstol para acomodar la indumentaria a los momentos vividos por aquél.³⁹ Así, en recuerdo de la batalla de Clavijo se le figura con la clámide militar propia de un guerrero (variando ésta según la época) y montado en un caballo blanco (fig.249). A veces, lleva la "lacerna" o capa de viaje de los romanos. Pero no sólo la forma de la ropa debía adecuarse a su modo de vida sino también la calidad del tejido y su tonalidad. Para distinguirla de los vestidos de lana usados por los Apóstoles, algunos estimaron oportuno que el pintor se

³⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.VI, págs.357-358. Otros teólogos ya se habían pronunciado al respecto. MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XXXV, pág.409: "...quod Doctor humilitatis & contemptus, vestitu contrarium docere videretur. Quare valeat obfcurum figmentum de vestitu purpureo Bartholomaei, tempore Appofitolatus eius..."; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.469: "... los vestidos blancos: y que no se le enuejecian..."

³⁸ MADURELL I MARIMON, J. Mª, "El arte en la...", art. cit., pág.322.

³⁹ Para los tres tipos iconográficos se puede consultar RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), págs.695-697.

esforzase en dar a los paños las cualidades propias de las telas de lino, siempre de color blanco.⁴⁰

La influencia de las cofradías explica la imagen del Apóstol Santiago como peregrino. Hacia fines del siglo XIII era figurado con sombrero y bastón. En el siglo siguiente, aquél es adornado con una concha, adoptando con el tiempo el resto de los atributos propios de los peregrinos: gran sombrero y manto de viajero (figs.250-251). Emile Mâle ha explicado esta metamorfosis basándose en una antigua costumbre de las cofradías que viajaban a Compostela. En estas procesiones siempre había un peregrino que, caracterizado como el Apóstol Santiago, vestía el traje al que sólo tenían derecho los cofrades que ya habían realizado el viaje, estando prohibido al resto el uso del bastón.⁴¹ Santiago Sebastián ha descrito la vestimenta típica de los peregrinos como un traje reforzado de piel combinado con un sombrero redondo, el zurrón de piel y el borbón para caminar. Pero el verdadero atributo del peregrino fueron las conchas.⁴² Este modelo influyó de manera determinante en el arte ya que, con frecuencia, los pintores prefirieron el tipo de peregrino al de apóstol, sobre todo, cuando se trataba de representarlo individualmente.⁴³

XIV.6.- Los contratos

Para el refectorio del convento de Nuestra Señora de la Merced en Sevilla se encargó, el 22 de febrero de 1564, una Santa Cena. El pintor Vasco Perea, encargado de realizar la composición, aceptó como condiciones vestir a cada Apóstol,

⁴⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., lib.VI, cap.IV, pág.184; véase también lib.I, cap.IX, desde el nº I en adelante.

⁴¹ MÂLE, E., *L'art religieux de la...*, op. cit., pág.159 y nota 1. Sobre la influencia de las cofradías piadosas en la representación iconográfica del Apóstol Santiago como peregrino véase además BREHIER, L., *L'Art chrétien...*, op. cit., cap.XIII, pág.378.

⁴² SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. (Arquitectura, Liturgia e Iconografía)*, ed. Encuentro, Madrid, 1994, págs.301-302.

⁴³ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.II, pág.315.

... de las colores que riquiere por las quales son conocidos como es san juan evangelista de colorado san pedro de azul santiago de verde san bartolome de blanco y los demas que se vistan de las otras colores que riquiere...⁴⁴

El 1 de abril de 1628 Francisco de Pineda y su hijo Lorenzo, ambos pintores, se obligaron a dorar, estofar y pintar el retablo de Nuestra Señora de la Asunción, sito en la capilla de Martín de Palomar en la iglesia parroquial de Medina del Campo, en el que las "figuras de los doce apostoles sean de estofar... dando a cada una las colores que a cada una conbiniere".⁴⁵ La misma norma se encuentra en la escritura pública firmada por Manuel Martínez de Estrada para la obra del retablo mayor de Santiago, en Medina de Rioseco, donde además de recomendar al pintor que represente a cada Apóstol "dando a cada uno los colores que les corresponden", se le obliga a usar una gama cromática "que tengan variedad" debiendo evitar que los colores "no se escurezcan ... uno con otro".⁴⁶

Los contratos recogen en sus cláusulas el compromiso al que el pintor se obligaba en cuanto a la elección del tipo y color de las vestiduras que debía llevar San Pedro dependiendo siempre de la historia. El 15 de febrero de 1392 Bernat Comté, párroco de Boixadors, y Lluís Borrassà, pintor, concertaron en Barcelona la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Pere de Salavinera en la que aquél debía mostrar toda su solemnidad "vestit com a pape".⁴⁷

En las condiciones estipuladas, el 7 de marzo de 1451, para pintar las escenas del retablo de San Pedro de Pierola constan los colores de las diferentes prendas que llevaría el Apóstol:

⁴⁴ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.52.

⁴⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.368.

⁴⁶ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.270; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°673. Folio 329.

⁴⁷ MADURELL I MARIMON, J. Mª., "El pintor Lluís...", art. cit., pág.87.

... les corones de la tiara, aximateix brunit embutides. E la capa de bell vermell, reglassada, de fin carmini, e la dalmàtica porprada d'or mat.⁴⁸

Francisco Martínez y Lázaro Andrés se comprometieron, el 6 de octubre de 1601, a realizar el retablo mayor de San Pedro de la iglesia de Alaejos, aceptando como condición que a San Pedro, por ser figura principal, se le diese "la capa de un brocado blanco... y a lo demas de la figura ... lo necesario al bestido pontifical".⁴⁹ En la escena de la prisión debía tener el "sayo açul" y en la historia que le representaba en la barca, su vestido debía ser "colorida... como la otra historia no mas ni menos".⁵⁰

Referencias a sus atributos son constantes en este tipo de documentos. El 7 de marzo de 1392 Francesc Andreu y Mieres Berenguer des Parerol concertaron con Lluís Borrassà la pintura del retablo mayor del templo parroquial de Sant Pere de Mieres en Barcelona. La imagen de San Pedro debía vestir honestamente, "tenent les claus a la una mà, e senyant ab l'altra".⁵¹

Bernat Torn, vicario de la parroquia de Santa María de Manlleu, de una parte, y Lluís Borrassà, de la otra, firmaron contrato, el 21 de febrero de 1403, para la pintura de un retablo dedicado a San Pedro. Las obligaciones afectaron a los atributos:

... le image de nostro senyor sanct Pere... tanent... en la mà dreta, les claus;
e en la mà squerra, un libra.⁵²

⁴⁸ MADURELL I MARIMON, J. M^a, "El arte en la...", *art. cit.*, pág.322.

⁴⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.302.

⁵⁰ *Id.*, págs.302-303.

⁵¹ MADURELL I MARIMON, J. M^a, "El pintor Lluís...", *art.cit.*, pág.93.

⁵² *Id.*, pág.151.

En el concierto de la pintura para el retablo de San Pedro de Pierola al que ya nos hemos referido consta una condición que afecta de manera específica a los atributos del Apóstol, debiendo llevar "en la mà sinistre... la clau d'argent ambutida".⁵³

Entre las condiciones y obligación a las que Vasco Perea se comprometió el 17 de abril de 1568 con la Cofradía de las Animas del Purgatorio para realizar un retablo en la capilla de la Catedral de Sevilla, se le recuerda que represente a "san pedro con sus llaues".⁵⁴

En cuanto a San Pablo, Pedro Fernández de Guadalupe se comprometió por contrato, firmado el 5 de mayo de 1530, a realizar una imagen de aquél para el retablo de la Catedral de Sevilla. Entre sus cláusulas destacamos la que se refiere al color de sus vestiduras:

... y sea labrado el manto de blanco escurecido con violado y puesto en un encasamiento como conviene a la figura y labrado de sus colores... y la figura del señor san pablo lleve la saya verde...⁵⁵

Documentos y contratos de obra dan prueba de la tradición en el uso de los colores en las vestimentas de San Juan, siendo la combinación de rojo y verde la que gozó de mayor preferencia entre los clientes que realizaban los encargos. Antón Sánchez de Guadalupe en la historia de la Quinta Angustia que pintó, el 21 de noviembre de 1526, para el monasterio de San Francisco de Sevilla se comprometió a dar al Apóstol "el manto colorado e la saya verde".⁵⁶ La misma condición aparece en contratos del siglo siguiente. El 24 de agosto de 1621 el monasterio de Santa Isabel acordó con Marcelo Martínez la ejecución de un retablo en el que la figura de San Juan evangelista debía tener "la tunicela verde a punta de pincel muy bien labrada y el

⁵³ MADURELL I MARIMON, J. Mª, "El arte en la...", *art. cit.*, pág.321.

⁵⁴ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.53.

⁵⁵ *Id.*, tomo VI (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. José Hernández Díaz), pág.83.

⁵⁶ *Id.*, pág.95.

manto encarnado con un brocado".⁵⁷ En la escritura de obligación y condiciones, con fecha 25 de enero de 1640, para ejecutar el retablo de Belilla se puede leer "el san Juan questa al pie de la cruz a de llevar el sayo berde".⁵⁸

No siempre el verde fue elegido para la túnica del Apóstol. Algunos documentos recogen esta anomalía. Así lo hace el contrato que, el 14 de septiembre de 1601, se concertó entre Pedro de Oña y los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco. En la escena del Descendimiento se obliga al artista a pintarle con "la tunica morada y el manto verde".⁵⁹

Son constantes las alusiones a los diferentes colores que debían tener no sólo las diversas prendas en su parte externa sino también en los enveses. Entre las condiciones para dorar y pintar un San Juan, firmadas el 3 de enero de 1548 por Antonio de Quijano y Luys Vélez, consta que el manto sea "de oro y el sayo de carmesi... y el enbes de la capa de berde".⁶⁰ Juan Martínez y Lorenzo de Dios se comprometieron, el 18 de junio de 1697 bajo cláusula de contrato, a realizar un Descendimiento para la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, en el que "la capa de san Juan a de ser encarnada... y matizados de bariedades de colores y el enbes morado... la tunica a de ser berde".⁶¹

Las normas en las imágenes también afectaron a las representaciones de otros Apóstoles. El 6 de agosto de 1392 Ramón Ça Porta, beneficiado de la iglesia del convento de Sant Jaume de Calaf, de una parte y el pintor Lluís Borrassà, de la otra, acordaron las condiciones de un retablo dedicado a San Bartolomé para el citado templo

⁵⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.355.

⁵⁸ *Id.*, pág.349.

⁵⁹ *Id.*, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

⁶⁰ *Id.*, pág.24.

⁶¹ *Id.*, pág.257. El mismo contrato aparece recogido en *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.257; ambos se refieren al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°630. Folio 760a 763.

monasterial. El Apóstol debía mostrar sus atributos característicos "un libre, e lo diablo encadenat en la una mà, e en l'altra mà lo coltel".⁶²

En las condiciones para la obra del retablo de Santiago de la ciudad de Medina de Rioseco, dadas por Manuel de Estrada el 4 de mayo de 1706, consta que las vestiduras del Apóstol debían ser de "aquel color que combiniere mas a la ystoria... matizado de colores muy onesto".⁶³ Siempre que apareciese en una escena aislado, tendría que vestir manto blanco y túnica matizada de varios colores;⁶⁴ si se encontraba montado a caballo, los colores se acomodarían al carácter bélico de la escena.⁶⁵ Un manto de tonalidad violácea sería conveniente cuando se narrase su martirio⁶⁶.

En términos similares se expresa el contrato referido en cuanto a los atributos, a los que "se les aplicaran los colores que mas convinieren para que concorden con la ystoria".⁶⁷

⁶² MADURELL I MARIMON, J. M^a, "El pintor Lluís...", *art. cit.*, pág.95.

⁶³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.268; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°673. Folio 329.

⁶⁴ *Id.*, pág.266.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Id.*, pág.267.

⁶⁷ *Id.*, pág.269.

CAPITULO XV.- LOS SIGNOS DE LA INFAMIA

XV.- SIGNOS DE INFAMIA

XV.1.- Imperfecciones físicas. Los seres rojos

La fealdad -abarcando el término lo enfermo, lo deforme o simplemente distinto- fue considerada durante siglos un aliado del mal y de lo indigno, en clara oposición a la belleza que simbolizaba todo lo bueno y noble (figs.252-253).

La coloración oscura de la piel y el cabello rojizo fueron considerados rasgos fisonómicos propios de los hombres alejados del bien. Las antiguas civilizaciones mostraron su repulsa hacia los seres rojos. Los egipcios eligieron estos atributos para el dios Set, personificación del mal en el conflicto cósmico con las fuerzas del bien.¹ Otro de sus dioses, Tifón, también fue representado mediante el color bermejo (mezcla de rojo y negro), símbolo de todo lo nocivo existente en la Naturaleza. Era costumbre egipcia que en los días de canícula fuesen sacrificados hombres que tenían la misma coloración en sus cabellos.² Más tarde, aquel dios egipcio fue asumido por la mitología

¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los ...*, op. cit., pág.938.

² Cfr. MELLINKOFF, R., "Judas's red hair and the Jews", en *Journal of Jewish Art*, vol.IX, (1983), pág.32; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.131-132.

romana bajo el nombre de Vulcano, dios del fuego destructor que, expulsado del cielo por su fealdad repulsiva, se convirtió en el símbolo del mal y de la falsedad.³

Como ya hemos dicho al tratar de las analogías, los griegos tuvieron tendencia a analizar la expresión de los sentimientos y el carácter interno de los seres a través de sus rasgos fisonómicos. En un texto del siglo III a.C. atribuido a Aristóteles, el autor hace referencia a los "rojos" como hombres de sentimientos falsos y crueles, destacando su astucia:

... aquellos con el pelo ámbar oscuro son bravos, pareciéndose a los leones.
(Pero aquellos con)(el pelo) rojizo son de mal carácter, pareciéndose a los zorros.⁴

Los "rojos" gozaron de un puesto relegado en la sociedad romana. En época imperial el uso del vocablo *rufus* respondía a un sobrenombre con carácter peyorativo.⁵ Como signo ridiculizante de aquél que lo portaba, los actores del teatro romano recurrieron a máscaras con cabellos rojos adornadas, a veces, con alas de tonalidad bermeja para caracterizar a esclavos y bufones. Con ellas se pretendía simbolizar la rapidez de ambicioso para elevarse sobre los bienes materiales.⁶ Esta práctica derivaba del uso de máscaras y caretas estereotipadas que los griegos empleaban en sus representaciones teatrales con el deseo de subrayar los rasgos peculiares de un personaje (*prosopon*)⁷.

³ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.133-134.

⁴ Aristóteles indicó en su tratado *Sobre los Animales* las relaciones existentes entre las caras humanas y las diversas coloraciones de piel, cabello etc., con las correspondientes a los animales (*Gen. anim.* IV, 3, 32 (769b)). Cfr. MELLINKOFF, R., "Judas's red...", art. cit., págs.32 y 40. En países de habla germana y francesa el zorro fue considerado símbolo de la habilidad y de la astucia. Véase CARO BAROJA, J., *Historia de la Fisiognómica. (El rostro y el carácter)*, Colección Fundamentos, ed. Istmo, Madrid, 1988, pág.69.

⁵ Véase ANDRÉ, J., *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949: *Rvfvs*, págs.80-83. Este término fue muy usado en la Antigüedad para designar la coloración de los cabellos.

⁶ MELLINKOFF, R., "Judas's red...", art. cit., pág.32. Sobre el significado de los elementos de la máscara véase PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, ed. Tecnos, Madrid, 1988, pág.60.

⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.698.

El Cristianismo acentuó el carácter demoníaco del rojo. Utilizado frecuentemente para el rostro y la piel de Satanás como símbolo del fuego infernal, este color se convirtió por extensión en la coloración de la piel de todas las criaturas que participaban del poder diabólico⁸. La piel de tonalidad oscura y el pelo rojizo pasaron a ser signos distintivos de los personajes malvados⁹ (figs.254-255). Estos seres aparecen descritos en las Sagradas Escrituras como "rojos". En el *Génesis* se dice que Esaú, hermano gemelo de Jacob, nació "rojo, todo él peludo, como un manto".¹⁰ La envidia dominó las acciones de otro ser rojo, Saúl, primer rey de Israel, conduciéndole a la locura.¹¹

La Edad Media se mostró respetuosa con estas tradiciones y colaboró a su asentamiento y divulgación. Según la creencia popular un hombre rojo era aquél que tenía la piel rubicunda o sembrada de manchas. La presencia de éstas le convertía en un ser impuro -no olvidemos que el concepto de belleza medieval respondía a la pureza y lo puro siempre era lo liso-. De ahí que cualquier alteración o mancha de la piel fuese motivo de impureza y, aún más, un signo visual reflejo del pecado.¹² A esa impureza conspécífica se añadió una connotación de brutalidad. Una piel salpicada con manchas hacía al hombre partícipe de la crueldad de los animales.¹³ Los sobrenombres

⁸ Recordemos que en la Edad Media el bermejo, color participante de negro en su mezcla, se situaba distante y opuesto al blanco de la divinidad.

⁹ PASTOUREAU, M., "Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale", en *Rassegna*, VII, fasc.23/3, (1985), pág.10; "Les Couleurs médiévales. Systemes de valeurs et modes de sensibilité", en *Figures et Couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, París, 1986, pág.41; "Du symbolique à l'emblématique: l'exemple de mauvais jaune", en *Couleurs, Images, Symboles (Études d'histoire et d'anthropologie)*, éditions Le Léopard d'Or, París, s.f., pág.50; "Rouge, jaune, gaucher (Notes sur l'iconographie médiévale de Judas)", en *Id.* págs.75-76.

¹⁰ *Génesis* 25,25. Portal explica cómo Esaú por ser pelirrojo fue llamado por los Setenta Edom, es decir, color de fuego, véase PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, pág.129.

¹¹ Pero como en todo hubo excepciones. No todos los "rojos" que aparecen en la Biblia son personajes negativos. Para los hebreos, el nombre de Adán equivalía a "rojo" y "viviente". En *I Samuel* 16, 12 describe a David como "... rubio, de hermosos ojos y muy bella presencia".

¹² Referencias al pelo rojo como un signo de impureza se encuentran en *Levítico* 13, 29.30. Los tratados de Pseudo Aristóteles, de Adamancio y especialmente el célebre *Secretum Secretorum*, una de las obras más apreciadas en la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XII, coinciden en considerar a la piel idealmente bella aquella cuyo colorido se mantuviese equidistante entre el pálido y el rojizo, pues ello simbolizaba el equilibrio físico. Véase BRUYNE, E., *La estética...*, *op. cit.*, pág.30. Para un estudio más en profundidad sobre el concepto de belleza en la Edad Media recomendamos *ibidem*.

¹³ Para el significado de las manchas en la piel véase PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune et...", *art. cit.*, pág.78.

"rojo" o "roux"¹⁴ serán siempre signos humillantes indicadores, unas veces, de una cabellera roja o de un rostro rubicundo y otras, del carácter cruel. Si en su origen el término *rubicundus* calificaba el rostro de los comediantes y gentes que vivían al aire libre, con el paso del tiempo adquirió un valor peyorativo.¹⁵ Siendo el rojo símbolo de la sangre, la sensibilidad medieval lo consideró el emblema del pudor que daba color al rostro.¹⁶

La connotación negativa de la piel amarillo-rojiza y de la tonalidad cárdena de los cabellos se vería favorecida con el desarrollo de leyendas y folclores a los que tan proclive era el hombre medieval.¹⁷ Una de las fuentes más tempranas que recogió el desprestigio de que gozaban los seres rojos fue el romancero latino *Ruoblieb*, escrito por un monje anónimo en la Alemania del siglo XI. De igual manera, los *Proverbs of Alfred*, redactados a principios del siglo siguiente, así como el *Secretum Secretorum*, daban aviso a aquél que pretendiese tener por amigo a un pelirrojo de los peligros que corría.¹⁸ La idea de que "la cara es el espejo del alma" también fue expresada en refranes españoles. La prevención contra los hombres de pelo bermejo abarca un amplio repertorio. Sirvan de ejemplo aquél en el que se dice "¿Amigo pelirrojo?, ándate con ojo" o "pelo bermejo, mala carne y peor pellejo".¹⁹

Durante esta época, y aún después, se creyó que el horóscopo del hombre determinaba su apariencia física. Las correspondencias entre las características físicas externas de un hombre y su carácter interior fueron explicadas mediante las pseudociencias de la astrología y la fisonomía universalmente aceptadas. Esa tendencia

¹⁴ ANDRÉ, J., *Études sur les...*, op. cit., *Rvssvus*, *Rvssevs*, págs.83-84.

¹⁵ *Id.*, *Rvbicvndvs*, págs.78-79.

¹⁶ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.69: (Rojo lengua profana). Véase también BRUYNE, E., *La estética...*, op. cit., pág.30.

¹⁷ PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher...", art. cit., pág.70. Los relatos y tradiciones folclóricas se consagran durante la Edad Media a actividades deshonestas, transgrediendo el orden social establecido.

¹⁸ Todos ellos cfr. en MELLINKOFF, R., "Judas's red...", art. cit., págs.32-33.

¹⁹ KLEISER, L. M., *Refranero general ideológico español*, (edición facsímil), editorial Hernando, Madrid, 1978, pág.646, n°56.596 y n°56.569 respectivamente. Para la relación completa de los hombres "bermejotes" véase pág.646, n°56.564 a 56.610.

a las analogías hizo que se buscara un planeta causante de todas las imperfecciones del hombre. El saturnino, de complexión melancólica, fue considerado el peor de todos. Sus peculiaridades faciales y temperamentales reflejaban la vileza de su aspecto entero. El melancólico era el resultado de una mala disposición combinada con un interior enfermo que, a su vez, se reflejaba en una constitución física pobre y, en muchos casos, repulsiva.²⁰ Las características propias de estos hombres fueron detalladas por Bartholomeus Anglicus. Se distinguían del resto por el color amarillento-verdoso de su piel y por la tonalidad cárdena de sus cabellos. Rudos en su comportamiento hacia los demás, gustaban cubrirse con vestidos feos y malolientes.²¹

Afirmaciones fisonómicas sobre el color de la piel, del cabello y de la constitución física en general fueron una constante en los versos mnemónicos de la Edad Media. Algunos referidos al melancólico lo describían como "envidioso y triste, codicioso y agarrado, no exento de falsedad, timorato, amarillento".²²

Avaricia y traición son algunos de los aspectos que Nicolás de Cusa resaltó de los hombres dominados por la melancolía.²³ Ambos vicios fueron representados iconológicamente en la obra de Ripa. Y, aunque son varias las posibilidades ofrecidas en la imagen alegórica de la Avaricia,²⁴ (fig.256) en todas ellas se personifica bajo

²⁰ KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.87.

²¹ ANGLICUS, B., *De proprietatibus rerum*, Estrasburgo, 1485, VIII, 23, fol.o 2v.: "...Unde dicit idem Ptolomaeus: "Subiecti Saturno... glauci sunt coloris et lividi in capillis, et in toto corpore asperi et inculti, turpia et fetida non abhorrent vestimenta....quia in eorum complexione humor melancolicus dominatur". Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.I, pág.191.

²² "Invidus et tristis, cupidus, dextraeque tenacis,- non expers fraudis, timidus, luteique coloris". Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.128.

²³ CUSA, N. de, *Opera*, París, 1514, vol.III, fol.75v: "...vel propter abundantem varitiosam melancoliam, quae pestes in corpus seminavit varias, usuram, fraudes, deceptiones, furta, rapinas et omnes eas artes, quibus absque labore cum quadam calliditate deceptorla divinitae magnae quaeruntur, quod absque laesione Reipublicae fieri nequit..." ("...exceso de melancolía avariciosa, que da origen a las variadas pestilencias del cuerpo: usura, fraude, engaño, robo, rapiña, y todas esas artes que sirven para alcanzar grandes riquezas no con el trabajo sino sólo con cierta astucia mendaz...") Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.133.

²⁴ Comentamos aquí sólo el aspecto fisonómico de ambas pues el vestido y los atributos serán tratados en sus respectivos apartados. Véase también ALCIATO, *Emblemas*, ed. Akal, Madrid, 1985, págs.119-125 (emblemas LXXXIV La Avaricia", LXXXV "Sobre los avarientos", LXXXVI "Sobre los cortesanos", LXXXVII "Sobre los sucios", LXXXVIII "Sobre los que se enriquecen con el mal público").

el aspecto de una mujer pálida, fea y delgada cuya tez maliciosa es expresión de melancolía. La palidez de su rostro indica su constante preocupación por acumular riquezas y el temor en el que vive el avaro²⁵; su cuerpo deforme es el reflejo exterior de la enfermedad interior que padece.²⁶ En cuanto a la Traición, Ripa consideró que podía ser personificada por un hombre de aspecto feo, pues este vicio era "una espantosa mancha y una marca de infamia en la vida del hombre".²⁷

El paso del tiempo iría transformando la imagen del melancólico pero la inferioridad del temperamento permaneció inmutable. Ello permitió su aplicación a la figura de Judas y, por extensión, a toda la raza judía destacando la avaricia mostrada por este pueblo (fig.257):

Los melancólicos, cuyo rasgo más saliente es la avaricia, están bien dotados para los asuntos domésticos y el manejo del dinero. Judas llevaba la bolsa.²⁸

El judío, por sus relaciones con Satanás, tenía características físicas propias y adoptaba en muchas de sus imágenes pintadas el aspecto monstruoso de aquél (figs.258-259). Se seguía con ello una antigua tradición recogida en la Biblia donde son claras las alusiones a la raza judía como un pueblo endemoniado.²⁹

²⁵ RIPA, C., *Iconología*, ed. Akal, Madrid, 1987 (2 vols.), vol.I, pág.122.

²⁶ *Id.*, vol.I, pág.123.

²⁷ *Id.*, vol.II, pág.364.

²⁸ Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.134. Otros muchos traidores son representados en la iconografía cristiana con este atributo distintivo. Véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.133; PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher...", *art. cit.*, págs.69-70.

²⁹ *Apocalipsis* 2,9: "... los que dicen ser judíos y no lo son, antes son la sinagoga de Satán" y 3, 9: "... yo entregaré algunos de la sinagoga de Satán, de esos que dicen ser judíos y no lo son, sino que mienten..." Véase además NOLA, A. M. di, *Historia del Diablo*, editorial Edaf, Madrid, 1992, pág.368.

XV.2.- El color en los parches y vestidos. Signos de distinción social

El deseo de la sociedad de identificar a ciertos miembros con unos signos especiales para humillarlos es ancestral. Los aditivos a la ropa o las prendas en sí mismas constituían un elemento apropiado para tal fin, en el que los colores venían a significar la señal de distinción. Cualquiera que sea la variedad de formas, diseños y colores, las marcas de las minorías sociales se rigen por ciertos principios:

- el símbolo o ropa-símbolo, entendiendo por esto su color, su forma o ambos, debe ser completamente distinto de los que llevan la mayoría.
- el distintivo, como accesorio o prenda, debe ser claramente visible. De ahí que se eligiesen colores brillantes que al incrementar la visualidad de los parches permitían que éstos cumpliesen su función.
- el signo de diferenciación debía ser reconocido por la sociedad.

XV.2.1.- Bufones y locos

La vestimenta parcheada de colores vivos fue herencia de la Antigüedad clásica. Una de las características del mimo romano era un traje de parches o lunares multicolor. Mellinkoff ha señalado que este vestuario puede derivar, a su vez, de la figura etrusca "*Phersu*", vestida con un traje compuesto de piezas multicolores que decora la tumba del siglo VI conocida más comúnmente por Tumba del Polichinela o "Tumba del Bufón". Apuleyo confirma el uso de aquél como práctica habitual en época romana:

¡Tomal o ¡Como! Supongamos que poseyera un vestuario teatral, ¿se arriesgaría a deducir de ello que suelo vestir el traje ondulante de la tragedia, o, el traje amarillo del actor o el parcheado multicolor del mimo?³⁰

La connotación despreciativa que conllevaba el uso de un vestido multicolor fue expresada también por Lindpraud al referirse al emperador Romano I en Constantinopla:

Me pareció que apareció como un actor o mimo. Aquellos hombres, lo más probable para despertar la hilaridad de su audiencia, se adornaban con diversos colores.³¹

Los antiguos mimos o bufones de baja categoría sobrevivieron a la decadencia de los teatros y pasaron a convertirse en los payasos, bufones y juglares de la Edad Media. A pesar de que esta "tribu" se adaptó a las nuevas condiciones, algunos de sus atributos son claros deudores de sus orígenes: sombreros, campanas, cabezas rasuradas, rasgos físicos grotescos y, sobre todo, una vestimenta parcheada de colores abigarrados, son los signos que les identificaban (figs.260-262). En los Misterios de la Edad Media, durante la Cuaresma, era costumbre que el director de la compañía enviara a un actor grotesco, un enano con la cabeza cubierta con un gorro lleno de cascabeles, vistiendo un pantalón con una pernera roja y la otra amarilla, para que corriese de golpe el telón anunciando el final de la historia por ser ésta demasiado ridícula.³²

Es importante tener en cuenta que sin un contexto conocido, un elemento o una combinación inusual de atributos y de color en los mismos pueden no ser suficientes,

³⁰ Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.16. Para el texto en latín véase pág.243, nota 62: "quid enim? si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentarer etiam uti me consuesse tragoedi symate, histrionis crocota, orgia, mimi centunculo?"

³¹ Cfr. *Id.*, pág.16. Véase además pág.243, nota 63.

³² MESSADIÉ, G., *El Diablo. (Su presencia en la mitología, la cultura y la religión)*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1994, pág.159.

impidiendo la identificación o llevando a graves equívocos. Un ejemplo bastará para ilustrarlo. Aunque existe una abundante literatura sobre los colores para el vestido de los locos, sus representaciones en el arte ponen de manifiesto la gran variedad en su selección. A menudo, eligieron el amarillo y el verde/azul, pero el rojo también gozó de cierta popularidad y, a veces, pueden aparecer los tres combinados en las diferentes prendas de su vestido.³³ A los colores se deben añadir los diseños extravagantes. Pero actualmente, estos elementos resultan en muchas ocasiones insuficientes para definir por sí solos la categoría o el carácter del personaje que los porta y, sólo cuando el contexto es claro o bien conocido, el espectador alcanza a reconocerle. No debió ocurrir así en la época en que tales obras fueron creadas. Desde el siglo XIII los colores del vestido o de ciertos elementos del mismo servían para situar inmediatamente al individuo en un determinado grupo social y al grupo dentro de la sociedad. Era el caso de los marginados y de todas las minorías que debían vestir con signos distintivos de la infamia, cumpliendo el color un papel discriminante.

Por otra parte, el sistema simbólico medieval acostumbró a dar prioridad a la estructura sobre el color. En la búsqueda de un elemento que permitiese la segregación social, la raya (o los vestidos bicromos) fue considerada la mejor marca. Como el pelo rojo, un vestido decorado con rayas constituyó el atributo de los traidores bíblicos. Ciertamente que no siempre éstos son descritos como seres "rojos" o llevan hábito rayado, pero cuando así ocurre, el color y la estructura no hacen sino acentuar el carácter perverso del personaje.³⁴ Con el tiempo, la lista se amplió y a las figuras bíblicas se sumaron todos aquellos miembros que la sociedad excluía por diversas razones, como el ejercicio de una actividad inferior o un oficio infame (bufones, juglares, verdugos,

³³ MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol. I, pág. 55.

³⁴ La iconografía cristiana medieval se muestra heredera de sistemas de valores expuestos en las Sagradas Escrituras donde se condenaron los hábitos en los que predominaba la diversidad. El *Levítico* en su capítulo 19, versículo 19 proclamó: "... ni llevarás tejido de dos especies de hilo" (*Veste, quae ex duobus texta est, no indueris*). La misma prescripción se encuentra en el *Deuteronomio* 22, 11: "No llesves vestido tejido de lana y de lino juntamente" (*Non indueris vestimento, quod ex lana linoque contextum est*). Para Pastoureau es en el sustantivo *duobus* donde probablemente habría que centrar el problema y el que nos precisaría la naturaleza del vestido al que se refieren ambos textos. Por él podemos entender tanto dos materias textiles diferentes, es decir, tejido de lana (animal) y de lino (vegetal) como el uso de dos colores propios de la materia textil utilizada en la composición del hábito. Mientras que las traducciones modernas de la Biblia, fieles al texto hebreo, han dado preferencia a la primera solución, los exegetas medievales prefirieron no pocas veces la segunda. Y parece que más que tratarse de un simple problema de interpretación, la modificación del significado se halla en el sistema visual medieval. Véase PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit., págs. 11-12.

prostitutas...), por causa de condena (criminales), por no ser cristianos (hebreos, musulmanes, judíos...), o por tener una enfermedad (leprosos, locos). De igual manera que todos ellos transgredían el orden social, sus vestidos rayados transgredían el orden cromático en el vestir (figs.263-265).

Pero, aunque para la sensibilidad medieval rayar llevaba implícito el hecho de excluir, hay un grupo en el que bien pudieron influir otras razones para su uso. Nos referimos de nuevo a los locos en los que la raya pudo ser pensada más que como privación de derechos como protección de la persona. Así, el vestido que la sociedad medieval atribuyó a los insensatos fue una marca infamante y una barrera, un filtro que les protegía de los malos espíritus y de las criaturas diabólicas. De personalidad fragil y sin defensa el loco era una de las presas fáciles del Demonio. Para evitar que el insensato se convirtiese en un poseído convenía, si no era demasiado tarde, revestirle con un traje protector, un vestido que hiciese de filtro o de barrera: un vestido rayado.³⁵

Además, la raya era un ritmo y como tal se asoció con la música. Esta relación se expresó visualmente mediante el hábito rayado atribuido en la Roma antigua a los músicos, mimos y bufones que posteriormente heredó la sociedad feudal trasladándolo a los juglares³⁶ (figs.266-267).

XV.2.2.- Enemigos de la fe

La sociedad cristiana europea recurrió a marcas en las ropas para avisar de la presencia de judíos y herejes. Mellinkoff sugiere que esta costumbre puede estar inspirada en las señales de colores especiales para los no creyentes que aparecieron

³⁵ PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit., págs.99-100.

³⁶ *Id.*, págs.139-141.

entre los siglos VII y VIII en el Islam. Las normativas del Califa obligaban a usar diferentes sombreros y paños, amarillos para los judíos, azules para los cristianos.³⁷

En el IV Concilio de Letrán, convocado por el papa Inocencio III y cuya primera sesión se celebró el 1 de noviembre de 1215, se estableció el uso de ropas distintivas para los judíos y sarracenos. Con ello se pretendió evitar que los cristianos pudiesen mantener relaciones con gentes de otras religiones. Se ordenó que cada judío o sarraceno de ambos sexos, en cada provincia cristiana y en todo momento, fuesen distinguidos a los ojos del público por las descripciones de sus ropas.³⁸ En un principio la insignia distintiva para enfatizar y desprestigiar la condición de "no cristiano" tuvo forma de anilla, de ahí el nombre de rueda (*rouelle*), frecuentemente de color rojo o amarillo y, más raramente, de varios colores combinados, generalmente, blanco y rojo³⁹ (fig.268-272).

Si bien el Concilio no especificó en qué lugares concretos debían seguirse estas normas, parece que lo más probable es que fuesen Inglaterra, Francia y España los países que con mayor rigor siguieron tales prescripciones. Tanto el tipo como el color del distintivo fue ampliamente discutido en los mismos a través de los Sínodos provinciales.

En España la obligación de llevar puesta la insignia de deshonra de color amarillo fue promulgada por las autoridades seculares poco después de la promulgación

³⁷ MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.45.

³⁸ *Concilium Lateranense Generale* (Innocentio III Summo Pontifice, 1215), cap.LXVIII: *Ut iudei discernantur a Christianis in habitu*, en Mansi (22, 1055): "In nonnullis provinciis a Christianis Iudeos seu Saracenos habitus distinguit diversitas: sed in quibusdam sic quedam inolevit confusio, ut nulla differentia discernantur. Unde contingit interdum, quod per errorem Christiani Iudeorum seu Saracenorum, & Iudei seu Saraceni Christianorum mulieribus commisceantur. Ne igitur tam damnatae commixtionis excessus, per velamentum erroris huiusmodi, excusationis ulterius possint habere diffugium; statuius ut tales utriusque sexus, in omni Christianorum Provincia, & omni tempore, qualitate habitus publice ab aliis populis distinguantur, cum etiam per Mofen hoc ipsum legatur eis injunctum". Son muchos los autores que recogen las normas dadas por el Concilio, entre otros, véanse BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., pág.18 y nota 20; KRAUS, H., *The living theatre of medieval art*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1967, cap.VII, pág.148; *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, vol.4, 1971, pág.64; RUBENS, A., *A History of Jewish Costume*, Londres, 1973, págs.80-81.

³⁹ En Francia San Luis obligó a los judíos a lucir sobre sus vestidos dos ruedas o escarapelas de tela amarilla, una sobre el pecho y otra en la espalda, pudiendo ser multados aquéllos que no cumplieren la ley. GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Institución Diego Velázquez, Madrid, 1949, pág.188. Véanse además BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., págs.15, 22-29 y 71; RUBENS, A., *A History of...*, op. cit., pág.81; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.46.

de los decretos del Concilio Lateranense. Este distintivo se asignó a los judíos de Castilla mediante la bula que Honorio III dirigió, en abril de 1219, al arzobispo de Toledo. En ella se eximía al rey de Castilla de esta obligación, siempre y cuando no le fuese directamente impuesta por la corte romana.⁴⁰ En 1234 Gregorio IX exigió a todos los reyes de la península ibérica cumplir con el canon del Concilio general de 1215 en lo referente al distintivo y traje de los judíos. Éstos eran obligados a llevar una señal de paño rojo en el hombro derecho para ser fácilmente reconocidos por los cristianos.⁴¹ A pesar de las constantes leyes promulgadas al respecto parece que sistemáticamente fueron incumplidas. Las alteraciones de la ley llevaron a Alfonso X "el Sabio" de Castilla al establecimiento de penas severísimas contra los judíos. En la Séptima Partida (ley XI, título XXIV), con el encabezamiento "*Como los judíos deuen andar señalados porque los conozcan*", ordenó la siguiente disposición:

E mandamos que todos quantos judios: o judias: biuieren en nuestro señorio, que traygan alguna señal cierta sobre sus cabeças, e que sea atal, porque conozcan las gentes manifestamente qual es judio, o judia. E si algun judio no leuare aquella señal: mandamos que peche por cada vegada que fuere fallado sin ella, diez maravedis de oro: e sin non ouiere de que los pechar resciba diez azotes públicamente por ello.⁴²

La señal consistía en un bonete o gorro puntiagudo, permitiendo el ominoso distintivo reconocer a los judíos y aislarlos del resto de la población (fig.273-274). Más condescendiente se mostró Jaime I de Aragón cuando, en el año 1268, les dispensó de

⁴⁰ La bula decía al respecto: "Qua re Novis fuit tam ex dicti Regis (Fernando III), quam ex tua parte humiliter supplicatum ut executioni constitutionis super hoc editae tibi supersedere de Nostra provissione liceret, cum abaque gravi scandalo procedere non valeas in eadem, volentes igitur tranquillitati dicti Regis et regni Paterna sollicitudine providere, praesentium tibi auctoritate mandamus, quatenus executionem constitutionis supraedictae suspendas quamdiu expedire cognoveris, nissi forsam super exequendam eadem apostolicum mandatum spectale reciperes". Cfr. RÍOS, J. A. de los, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848, Ensayo I, cap.II, pág.36, nota 11.

⁴¹ GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas*..., op. cit., pág.187.

⁴² Cfr. *Id.*, pág.187.

llevar puesta la insignia de infamia sobre la cabeza, sustituyéndola por una capa llevada en un brazo.⁴³

Ya en el siguiente siglo, concretamente en 1313, se impuso a los judíos de Barcelona una insignia roja o amarilla, castigando con penas de multa o latigazos el incumplimiento de la orden. En 1393 Juan I de Aragón prescribió un ropaje especial para aquéllos, consistentes en llevar puesta una gramalla (especie de túnica larga externa) u otros vestidos que les cubriesen hasta los pies, sin olvidar la tradicional insignia amarilla sobre el pecho. Más concreta sobre este distintivo fue la reina María (consorte del rey Martín) al ordenar, en 1397, que todos los judíos de Barcelona, nacidos, residentes o visitantes, llevasen sobre su pecho un parche circular de tela amarilla, con un ojo de buey rojo en el centro.⁴⁴ Además, estos judíos estaban obligados a vestir sólo ropas de tonalidad oscura o de color verde pálido, signos que connotaban el desprecio mostrado por el pueblo judío hacia Cristo:⁴⁵

Para que la descripción de un hábito más severo manifieste a todos la infidelidad de los judíos, nosotros queremos que su vestido sea diferente al de los adoradores de la divinidad increada, de tal manera que el hábito de este pueblo cautivo revele por su color el pecado en el que incurren...⁴⁶

Cuando el rey Martín otorgó, en 1400, a los judíos de Lérida un título de privilegio, les impuso como condición que siguiesen llevando la insignia habitual. El color de la misma pasó del amarillo al rojo en las leyes promulgadas, en 1412, bajo el reinado de Enrique III. En este mismo año las normas dictadas en Valladolid fueron

⁴³ Sobre la calidad y valor de las telas empleadas en la indumentaria del judío ya se habían pronunciado las Cortes de 1258, estableciendo en una de sus cláusulas "Ningunt judio non traya... panno tinto ninguno, synon pres o bruneta prieta". ("Cortes", I, pág.59). Similar disposición se estableció en las Cortes de Jeréz de 1268 ("Cortes", I, pág.70). Cfr. *Id.*, pág.188, nota 2.

⁴⁴ *Encyclopædia Judaica...*, op. cit., col.67. Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.46 y nota 81, pág.254.

⁴⁵ *Encyclopædia Judaica...*, op. cit., pág.68.

⁴⁶ Cfr. KRIEGER, M., *Les Juifs à la fin du Moyen Age dans l'Europe méditerranéenne*, Hachette littérature, 1979, pág.56. Véanse además *Encyclopædia Judaica...*, op. cit., col.67. Cfr. también por MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.47 y pág.254, nota 74.

muy precisas al respecto. El documento, que había de ser en breve canonizado por los concilios de Tortosa y Zamora, es el *Ordenamiento de la reina doña Catalina, sobre el encerramiento de los judíos y de los moros*. En él se determinó que todos los judíos y sarracenos llevasen puestos mantos largos que cubriesen sus ropas hasta los pies además de la insignia roja distintiva. El quebrantamiento de la ley era penado con una multa de 100 maravedís. La normativa también se mostró clara en lo referente al tipo de tejido del que debían realizarse los mantos estableciendo penas contra todo aquél que osara gastar paños lujosos. En los artículos 13, 14 y 15 se disponía que,

... no usasen capirotos con *chfas luengas* ni mantones; y que llevarán en cambio *mantos grandes fasta en piés, sin cendal é sin pena é toca sin oro*, debiendo perder toda ropa que *trogiera vestida y fasta la camisa*, el judío ó la judía que gastará paño, cuyo valor excediera de treinta maravedís en vara.⁴⁷

Algunos años más tarde (1415), el papa Benedicto XIII emitió una bula obligando a los judíos a llevar en sus vestidos una insignia amarilla y roja, los hombres sobre el pecho y las mujeres en la frente.⁴⁸ Con el tiempo el distintivo tomó el nombre de *aspa de San Andrés*, conservándose hasta la total expulsión de aquella raza de la Península Ibérica. La bula citada reproducía la ley XIª del título XXIV correspondiente a la Séptima Partida y únicamente se llevó a efecto en Aragón. Pío II, en su bula del 5 de enero de 1459, ordenaba a los judíos que llevasen una raya u otro signo de color amarillo hecho con una tela grande y larga para ser visto con facilidad. En 1479 una ley municipal de Barcelona requirió a todos los judíos que entrasen en la ciudad y fuesen a permanecer durante un tiempo superior a catorce días, llevar puesta la insignia roja en el pecho. Su uso se conservó vigente casi universalmente hasta la expulsión de los judíos de España (1492).⁴⁹

⁴⁷ Cfr. RÍOS, J. A. de, *Estudios históricos...*, op. cit., Ensayo I, cap. IV, pág. 82. Véase además RUBENS, A., *A History of...*, op. cit., págs. 89-90. (La cursiva es del autor).

⁴⁸ Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol. I, págs. 46-47; RÍOS, J. A. de los, *Estudios históricos...*, op. cit., Ensayo I, cap. V, pág. 104.

⁴⁹ Para las normas sobre el vestido judío dictadas en España véanse *Encyclopadela Judaica...*, op. cit., vol. 4, 1971, págs. 65-67; RUBENS, A., *A History of...*, op. cit., págs. 82-84, 89-90 y 184-185 donde se recoge el extracto de las Leyes establecidas por el Sínodo de Valladolid de 1432; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol. I, págs. 46-47.

A pesar de la amplia gama de colores como distintivos, el amarillo se mantuvo vigente durante siglos como signo denigrante. Parece que el rojo fue preferido para los cristianos de "vida desordenada", tales como prostitutas, enfermos, leprosos...,⁵⁰ reservándose el amarillo para todos aquéllos que no pertenecían a la comunidad cristiana, especialmente en el caso de los judíos.⁵¹ Dicho color no sólo fue elegido para los parches y vestidos. El *Estracto de la memoria de los Estados provinciales venecianos* dedicó buena parte del documento a instituir el uso del gorro amarillo a todos los judíos establecidos en ellos.⁵² El escrito comenzaba:

... Como la cabeza es la parte más aparente del cuerpo, es también en la cabeza donde se debe poner más atención para ordenar que sea colocado el signo distintivo. Pablo IV, en su constitución del 12 de julio de 1555, ordena muy expresamente que los Judíos lleven el gorro, o sombrero amarillo así como otra marca sobre la cabeza que no pueda ser ocultada de ninguna manera.⁵³

Años más tarde, el papa Pío V confirmaba y ordenaba muy expresamente, en su constitución del 18 de abril de 1566, que se mantuviese el amarillo como color en el gorro judío para evitar equívocos. El primer Concilio de Milán, remitiéndose en su volumen XV a los concilios generales (part.IV, pág.332, *De Judeis*), fijaba la misma orden sobre el sombrero amarillo. Fueron muchas las leyes generales que establecieron tales usos siendo una de las más completas las dictadas para los judíos de Aviñón y del condado veneciano. En el estatuto de la ciudad francesa, conforme a la disposición de

⁵⁰ Para la mentalidad medieval la enfermedad constituía siempre un signo exterior de pecado. Un paño blanco o rojo colocado alrededor del cuello o sobre la espalda, era el signo distintivo de los enfermos de lepra. Véase PASTOUREAU, M., "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.9.

⁵¹ Para una mayor información sobre el uso de insignias o distintivos impuestos a las clases sociales más bajas así como a las minorías véanse: ROBERT, U., *Les signes de l'infamie au Moyen Âge*, París, 1891; BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, *op. cit.*; y en general, en cualquier libro que trate sobre la historia del vestido en la Edad Media. Véase también PASTOUREAU, M., "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.9 y "Les couleurs médiévales...", *art. cit.*, págs.39-41.

⁵² Bernhard Blumenkranz analiza con detalle el uso del gorro como distintivo judío en la iconografía del Antiguo y del Nuevo Testamento. Véase BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, *op. cit.* Véase además ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.91, nota del autor.

⁵³ *Archives de Vaucluse*, C.42, f.II. Cfr. RUBENS, A., *A History of...*, *op. cit.*, pág.200.

las constituciones apostólicas, se ordenó que los judíos llevasen siempre sombrero de color amarillo u otro signo distintivo para diferenciarles de los cristianos.⁵⁴ Lo dispuesto a este respecto por los soberanos pontífices para los judíos establecidos en Carpentras y en el condado veneciano no fue menos claro. El papa Clemente VII, en la bula del 13 de junio de 1525 celebrada en Roma, estableció que la pieza de tela no era un signo suficiente para la distinción social y consideró necesario el gorro amarillo.⁵⁵

A pesar de las normas sociales el sombrero no es un signo de identificación empleado de manera habitual para los judíos en el arte, con la excepción posiblemente de un tipo con forma de embudo que normalmente adquiere una connotación negativa. Con estos sombreros suelen aparecer retratados los perseguidores y verdugos de Cristo así como algunos judíos virtuosos del Antiguo y Nuevo Testamento.

Otras prendas también sirvieron como marcas de infamia. Es el caso del vestido inventado para significar el arrepentimiento de los pecadores. Si en su origen gozó de la santificación episcopal, poco a poco y llevado por los delirios del fanatismo, se convirtió en un signo denigrante, tal y como lo estableció el dictamen de la Santa Inquisición.

El hábito de penitente consistía en una túnica larga y cerrada. Con el tiempo y debido a la costumbre de bendecirlos fueron conocidos con el nombre de "saco bendito". A partir del siglo XIII este vestido fue impuesto como obligatorio a los herejes que solicitaban reconciliarse con la Iglesia católica en señal de penitencia pública (fig.275).

La forma y el color del mismo se dejaban a la elección del penitente siempre que se emplease una tela tosca en su confección, una hechura semejante a la usada por los monjes en su corte y una tonalidad oscura como tinte del tejido. Pronto se precisó

⁵⁴ Lib.I, Rubric. 34, art.V. Cfr. *Id*, pág.201.

⁵⁵ Para el texto completo de las leyes dictadas en los estados provinciales venecianos véase *id.*, págs.200-203.

que la forma del "saco bendito" fuese de sotana cerrada o túnica y el color lívido o sanguinoliento morado.⁵⁶ A ello se le sumó la orden impuesta por Santo Domingo de Guzmán que obligaba al penitente o reconciliado a llevar dos cruces de tela cosidas en su vestido.⁵⁷ Fue en la celebración del Concilio de Tolosa, año de 1229, cuando se decretó que el color de las telas usadas para tales menesteres debía ser diferente al que tuviera el vestido. Cuatro años después, el Concilio de Becieres en su capítulo XXVI concretó el color de las cruces imponiéndose el amarillo.⁵⁸

Fundada la Inquisición general en España, la túnica cerrada dejó de ser el vestido penitencial para convertirse en una pieza de lana ordinaria, a veces, de tonalidad amarillenta, sobre la que aparecían algunas cruces o aspas rojas.⁵⁹ Eran los sambenitos que llevando todos los detalles del nombre, crimen y castigo del reo, se exhibían en las iglesias. Cuando con el paso del tiempo éstos quedaban gastados eran reemplazados por otros, perpetuándose así la humillación de sus descendientes.⁶⁰

XV.3.- Judas Iscariote. El color de la traición

XV.3.1.- Análisis de un rostro

La sensibilidad medieval asoció rápidamente las connotaciones negativas de los seres "rojos" a Judas. El tesorero de los doce Apóstoles que traicionó a Jesús quedó

⁵⁶ La norma fue dictada por Erymeric, Director inquis. rúbrica *De sexto modo terminandi processum fidel.* Cfr. LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la Inquisición en España*, ed. Hiperión, Madrid, 1981, vol.I, pág.247.

⁵⁷ En Páramo, *De orig. Inq.*, lib.2, tit.I, cap.II: "Que use vestidos religiosos en figura y color, llevando cosidas dos cruces pequeñas". Cfr. *Id.*, pág.247.

⁵⁸ Ambos datos recogidos en *Id.*, pág.248.

⁵⁹ Otros autores han atribuido a este signo denigrante el color verde, véase ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.91, nota del autor. Para las diferentes clases de sambenitos véase LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la...*, op. cit., págs.249-250.

⁶⁰ MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.45-46.

reducido al arquetipo de la traición, la alevosía y la avaricia. A fines de la Edad Media una costumbre verbal alemana decía "*Iskariot ist gart rot*" (el hombre que es todo rojo).⁶¹

La piel cobriza, el pelo rojo y la barba del mismo color, como atributos aislados o en estrecha conexión, fueron elegidos para destacarle de la multitud. Sin duda, influyó el deseo mostrado por los artistas en encontrar una fórmula que les permitiese distinguirlo del resto en las representaciones iconográficas de la Última Cena.⁶²

Parece ser la segunda mitad del siglo IX, la época en la que empezaron a difundirse imágenes de Judas con el pelo rojo. Una costumbre que se desarrolló muy lentamente, primero en las miniaturas para luego tomar cuerpo en otros soportes artísticos. A partir del siglo XIII, esta coloración del cabello en el traidor es, a menudo, asociada a una barba del mismo color, convirtiéndose éstos en sus atributos más importantes (figs.276-278).

Sin embargo, analizando las representaciones iconográficas de Judas en el arte, comprobamos con sorpresa las pocas ocasiones en que los artistas recurrieron a dicha coloración para figurarle en proporción a la gran cantidad de veces que le pintaron. La creencia tan extendida de que aquél siempre fue retratado con el pelo rojo parece derivar de las tradiciones populares y, más concretamente, de la representación de los Misterios. En ellos, el personaje que interpretaba al Apóstol iba disfrazado con peluca y barba postizas de color rojo.⁶³ Pero los textos que hacen referencia a esta costumbre son bastante posteriores a las imágenes. De esta manera aparece caracterizado Judas en las instrucciones sobre vestuarios de los actores recogidas en la obra de Lucerna

⁶¹ Estudios iconográficos sobre el pelo rojo de Judas y su representación iconográfica en el arte son los trabajos siguientes: MELLINKOFF, R., "Judas's red...", *art. cit.*, págs.31-46; PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher,..." *art. cit.*, págs.69-83.

⁶² Los artistas de la época paleocristiana y de principios de la Edad Media no atribuyeron a Judas ningún rasgo o atributo característico y, como mucho, le situaron aislado del resto de los Apóstoles. Para un estudio sobre la iconografía general de Judas véase BLUMBKRAZ, B., *Le juif médiéval...*, *op. cit.*, págs.37, 88 y ss.

⁶³ WICKHAM, G., *The Medieval Theatre*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1974, pág.109. Para mayor información sobre las tradiciones en las representaciones de los Misterios populares véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, pág.294, nota 69 donde se aporta una buena bibliografía del tema.

(1588). Un testimonio en la España del siglo XVI lo constituye el juicio de Diego Alonso por robar una hostia consagrada de una misa celebrada el 6 de noviembre de 1513. En los documentos sobre la causa este judío converso aparece descrito unas veces como un hombre de pelo rubio rizado y otras como pelirrojo. Ambos datos tardíos sugieren que tales representaciones eran un reflejo del arte y no a la inversa.⁶⁴

Por otra parte, no siempre los artistas eligieron el rojo cárdeno para los cabellos de Judas. En algunas pinturas este color fue sustituido por una tonalidad oscura, a menudo negra. No faltan imágenes en las que aparece con pelo rojo y barba negra o a la inversa, lo cual nos recuerda la expresión "De hombre con barba roja y pelo negro, no te fíes; que ninguno es bueno"⁶⁵ (figs.279-280). Ciertamente, éstas representan una proporción mucho menor al igual que aquéllas en las que el traidor aparece calvo⁶⁶ (fig.281).

El pelo y la barba no fueron los únicos rasgos distintivos: una estatura pequeña, una frente baja, una nariz ganchuda y larga, una boca grande con labios gruesos, una gesticulación desordenada con expresión convulsiva y una piel rojiza o sembrada de manchas, permitieron al espectador de la época la correcta identificación del personaje⁶⁷ (figs.282-283). El recurso de las manchas rojas en la piel encuentra un uso excepcional cuando el pintor lo utiliza en una parte tan significativa como el dedo con el que Judas se señala a sí mismo, en clara alusión al dinero ensangrentado que aceptó como pago de su traición a Cristo (fig.284). Por otra parte, el artista no siempre

⁶⁴ Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.153 y págs.294-295, notas 70 y 74 respectivamente.

⁶⁵ MARTÍNEZ KLEISER, L., *Refranero general...*, op. cit., pág.646, n°56.598.

⁶⁶ Las primeras imágenes de Judas calvo parecen surgir en el siglo XII. Véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.192-193.

⁶⁷ Algunos documentos antiguos testifican las diferencias fisonómicas y de coloración de la piel en los judíos y los cristianos. Como ejemplo recogemos aquí las palabras que Sebastien Münster dedicó al tema en su *Messias christianorum...*, Bâle, 1539, pág.10, donde leemos: "CHRISTIANUS: Ex forma... faciei the cognoni te esse Iudeum. Si quidem est nobis Iudeis peculiaris quedam faciei imago diuersa a reliquorum mortalium forma et figura, quae res sepe in admirationem me duxit. Estis enim nos nigri et deformes, et minime albicantes more reliquorum hominum. IUDEUS: Mirum est, si deformes sumus, cur nos christiani adeo amatis mulieris nostras illeque pulchriores nobis uestris appareant. CHRISTIANUS: Mulieres quidem uestre pulchriores sunt uiris..." Cfr. BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., pág.21, nota 21.

recurre a la distorsión de sus rasgos, siendo muchos los casos en los que aquél tiene una expresión gentil.

XV.3.2.- Ropas para un traidor bíblico

Para el arte Judas no sólo es "rojo", sino también amarillo. La tradición pictórica del amarillo como tonalidad distintiva parece surgir en el siglo XIII. Incluso cuando aparece combinado con otro color, a menudo, predomina aquél. Generalmente, es de una tonalidad pálida encontrándose en ello su significado simbólico. Si el amarillo dorado simbolizaba la revelación del amor y sabiduría divinas, por oposición, el amarillo pálido evocaba la luz infernal, la envidia, la traición y el engaño. Esta connotación negativa del amarillo fue favorecida por la aparición del oro en todos los dominios de la creación artística.⁶⁸ A partir de su uso en la pintura, el amarillo-pigmento en todas sus diversas gamas, siempre que aparecía junto a aquél, pasó a tener un significado maléfico.⁶⁹

Si todos los amarillos son malos quizá el peor de todos sea el amarillo-rojizo por estar situado en el dominio de la sombra. Dicho color despertaba en la imaginación medieval el recuerdo del azafrán sobre el que pesaba un hechizo maléfico: todo hombre que respirase su aroma durante largo tiempo podía entrar en un estado demencial, preámbulo de su locura. De ahí la asociación del amarillo-anaranjado con la locura demoníaca.⁷⁰

⁶⁸ El problema de la invasión del oro y del dorado en la sensibilidad artística del tardomedievo véase PASTOUREAU, M., "Ambivalence" en *Figures et Couleurs...*, *op. cit.*, pág.30. Del mismo autor véanse "Les Couleurs médiévales: Systemes de valeurs et modes de sensibilité", en *Id.*, págs.41-42; "Les couleurs de la foie et de la mort", en *Couleurs, Images, Symboles...*, *op. cit.*, pág.51; "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.10.

⁶⁹ PORTAL, F., *El simbolismo de...*, *op. cit.*, pág.150; PASTOUREAU, M., "Formes et couleurs del désordre: le jaune avec le vent", en *Médiévales*, tome IV, 1983, págs.62-73; "Les couleurs de la foie et de la mort" en *Couleurs, Images, Symboles...*, *op. cit.*, pág.51; "Rouge, jaune, gaucher...", *art. cit.*, pág.78; "Permanences" en *Figures et Couleurs...*, *op. cit.*, págs.33-34; "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.11.

⁷⁰ PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher...", *art. cit.*, pág.83, nota 21. Véase también PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, pág.124.

Rojo y amarillo era una combinación casi tan popular como el amarillo aislado para la ropa de Judas (figs.285-289). Frecuentemente, el artista recurre a un rojo anaranjado (o naranja rojizo) para las sombras de los pliegues del ropaje amarillento, produciendo con ello un efecto fosforescente que aumenta la intensidad cromática de éste (fig.290). No faltan imágenes del traidor en las que su cuerpo aparece cubierto con un vestido de tonalidad anaranjada o rojiza, en una clara alusión a la falsedad humana expresada en su conducta⁷¹ (figs.291-293).

De igual manera, la disposición cromática amarillo-azul (figs.294-296) y amarillo-verde (figs.297-300) en las prendas de vestir simbolizaban para la sensibilidad medieval el desorden y, a fines de la Edad Media, eran signo de locura. Se seguía una antigua tradición romana por la que el vestido compuesto en sus diferentes prendas de amarillo y verde, indicaba excentricidad, desorden y ridículo.⁷²

A menudo, el ropaje amarillo de Judas se combina con el rojo de otras formas, como cuando aparece llevando la bolsa de dinero en recuerdo de las monedas cobradas por su traición.⁷³ Y, aunque suele predominar el rojo, hay casos en los que la bolsa es de otro color (figs.301-303).

Judas también puede llevar el gorro propio de los ejecutores que permite al artista, a través del color seleccionado, centrar la atención del espectador en este malvado personaje (fig.304). A veces, ese gorro es amarillo o rojo al igual que el resto de su traje y el pintor logra, eligiendo un color muy luminoso, destacarle de la multitud (figs.305-306). Pero, los tocados o sombreros judíos son relativamente insignificantes en este personaje.

⁷¹ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.124.

⁷² Pastoureau encuentra respuesta al porqué de tal elección en la simbólica de los colores. Véase PASTOUREAU, M., "Formes et Couleurs...", art. cit., págs.27-29; "Les Couleurs medievales...", art. cit., pág.42. En el Occidente medieval era costumbre que los locos vistiesen de amarillo y verde, véanse "Les couleurs de la...", art. cit., pág.51; "Vizi e virtù...", art. cit., pág.11.

⁷³ PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de...*, op. cit., págs.66-67.

XV.3.3.- Otros elementos de identificación

Otros muchos atributos aparecieron en las artes visuales para distinguir a Judas del resto de los Apóstoles.⁷⁴ En ocasiones, se le representa con un halo oscuro, generalmente negro (figs.307-308). La sustitución del oro, símbolo de luz, por el negro, ausencia de ésta y dominio de tinieblas, invierte el significado del emblema y lo convierte en el símbolo del mal. Frecuentemente, aquél aparece sin nimbo en contraste con el resto de los personajes que sí lo llevan (fig.309). En otras composiciones vemos un demonio o una mosca, siempre negros, entrando por su boca (figs.310-311). Esta última es una clara alusión a la malidicencia y pecado cometidos por Judas en su traición.⁷⁵ Algunas pinturas le muestran con un demonio negro dentro de su cuerpo (fig.312). El perro, animal impuro que recibió su pelambre del Diablo, suele aparecer cerca de este personaje, a veces tumbado a sus pies, como alusión su traición y a su carácter enfermizo⁷⁶ (figs.313 y 297).

XV.4.- Los contratos

Nuestros reiterados intentos por localizar algún documento de contratación de obras en el que apareciese claramente especificado el color de la fisonomía o del vestido con el que se obligaba al pintor a representar a Judas han sido en vano. Su ausencia de los textos parece testimoniar el desprecio que su figura causaba entre los cristianos. Además, las leyes dictadas para distinguir a los judíos eran tan conocidas

⁷⁴ Estudios críticos de sus atributos se encuentran en los trabajos iconográficos tradicionales. Entre ellos, destacamos RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II.II), págs.406-610; SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, vol.II, págs.29-30, 164-180 y 494-501; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburgo, 1970, vol.II, col.444-448.

⁷⁵ REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., págs.262-263; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.729; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.308.

⁷⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.821; REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., pág.296; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.346.

por todos que probablemente aquéllos que encargaban las obras no consideraron necesario incluirlo en las cláusulas de sus contratos. Aún siendo esto así no deja de sorprendernos que hayan sido otros personajes, por cierto no menos innobles, los que han acaparado la atención: nos referimos a los verdugos de Cristo en las escenas de su Pasión. A la Cofradía de la Misericordia del monasterio de San Agustín en Medina del Campo debió de parecerle conveniente la aclaración cuando decidió al encargar, el 8 de diciembre de 1629, al pintor Melchor de la Peña la policromía de un paso para la procesión de nazarenos, incluir como condiciones obligadas los colores con que debían representarse la piel, el cabello y la barba del hombre que despojó a Cristo de sus vestiduras y de aquél que portaba el azadón. Si el primero debía llevar "la encarnacion blanca cavello y bigote bermexo", el segundo se caracterizaría por una "encarnacion algo moreno encendido, bigotes castaños y el cauello mas negro". No se olvidaron los cofrades de las vestiduras que convenían a cada personaje para su correcta identificación. Todas las prendas de vestir tendrían que ser de colores abigarrados contrastando con los tonos elegidos para el resto de las figuras:

Es condicion quel que quita la vestidura a de lleuar... la gorra carmesi y las faldillas açules con rriuetes de oro mate alrrededor de la picadura rropilla colorada ençendida con las bueltas del aforro paxiço o berde los calçones berdes con entre tela rrosada rriuite de oro mate alrrededor de las picaduras medias encarnadas ligas açules...

Es condicion quel del açadon a de lleuar... montera berde con forro amarillo rropilla açul con forro dorado calçones rrosados con los forros naranxados medias caydas berdes çapato negro medias amarillas con su açadon color de yerro...⁷⁷

⁷⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.281.

**CAPITULO XVI.- EL ÁNGEL CAÍDO. ORIGEN Y CONCEPTO DEL
DEMONIO**

XVI.- EL ÁNGEL CAÍDO. ORIGEN Y CONCEPTO DEL DEMONIO

La significación simbólica del Demonio cambia radicalmente del mundo antiguo al mundo cristiano. En su origen el término proviene del griego *daimon* y del latín *daemonium*, significando "genio o espíritu".¹ Griegos y romanos consideraron a aquél un genio de naturaleza divina cuya influencia, positiva o negativa, se dejaba sentir en el destino de los hombres.² Por un fenómeno de deslizamiento, el concepto "demonio" fue concretándose en dioses del submundo y, a partir del Cristianismo, la mayor parte de los antiguos *daimones* paganos fueron identificados con el espíritu del mal. Por su parte, los diablos gozan de un linaje más distinguido ya que su término procede del griego *diavolos* y del latín *diabolus*, que significa el "calumniador", "adversario" o "enemigo".³

La noción de una fuerza diabólica separada del origen y enfrentada a Dios no aparece en el Antiguo Testamento; por contra, sí se encuentran referencias a *ha-satan*,

¹ GODWIN, M., *Ángeles. (Una especie en peligro de extinción)*, Barcelona, 1991, pág.110; MESSADIÉ, G. *El Diablo...*, op. cit., pág.182. Otros autores le atribuyen el significado etimológico de "el distribuidor", véase SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval...*, op. cit., pág.421.

² Para Platón, el *daimon* se configura como algo intermedio entre dios y los mortales (*El Banquete*, 202e). La posible función de éste como mediador queda perfectamente expresada en el *Discurso de Diotima*. Su poder consiste en "traducir y transmitir a los dioses las cosas que vienen de los hombres y a los hombres las que vienen de los dioses..."(202e). Una explicación similar se encuentra en PLOTINO (*Enéadas*, III, V). Ambos cfr. CACCIARI, M., *El ángel necesario*, ed. Visor, Madrid, 1989, págs.60-61.

³ GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, op. cit., pág.111. Para este autor, el significado de Demonio pudo también llegar por vía indoeuropea (*devi* "diosa"), o persa (*daeva*, "espíritu maligno"). Véase además MODE, H., *Animales Fabulosos y Demonios*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1980, pág.36; NOLA, A. di, *Historia del Diablo*, editorial Edaf, Madrid, 1992, pág.200.

el "adversario" o el "opositor", cuya función en esencia no es ni buena ni mala. En los textos canónicos Satanás no aparece como opuesto a Dios sino a su servicio. Solamente en el Libro I de las *Crónicas de Enoc*, el relato más antiguo de los ángeles rebeldes, aquél aparece nombrado como *satán*, desapareciendo el artículo.⁴ A partir de entonces la noción de la caída se convirtió en piedra angular del Cristianismo. En el siglo II d. de Cristo el "adversario neutral" al que se refirió Job pasó a convertirse en Satán, el adversario maligno de Dios.⁵

XVI.1.- Tipología del Demonio. Adopción de una forma visible

El problema de la forma y naturaleza que debía adoptar el Demonio para hacerse visible a los hombres fue uno de los temas principales que abordó la demonología en sus orígenes. Preocupados los Santos Padres más en aclarar su esencia que en materializarlo, las descripciones que dieron de él son en su mayoría sucintas y en muchos casos contradictorias. El hecho de ser un "ángel caído" le confería una ambigüedad difícil de resolver. Aunque su imagen aparece tempranamente en el arte, fue necesario el transcurrir del tiempo para que se creara una fórmula estable y convincente. La conciencia de que se trataba de un ser inmaterial, la duda sobre su carácter derivada de su primer estado positivo (origen bueno), entre otras razones, en nada facilitó la representación artística de una forma diabólica concreta. Varias fueron las soluciones adoptadas.

⁴ NOLA, A. di, *Historia del...*, op. cit., pág.184; MESSADIÉ, G., *El Diablo...*, op. cit., págs.319-320.

⁵ GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, op. cit., pág.80; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval...*, op. cit., pág.421. Sobre el Diablo en el Antiguo Testamento, véase LEFÈVRE, A., "¿Ángel o bestia?", en *Satán*, (1975), págs.13 y ss. (traducción de "Études carmélitaines" (1948)).

XVI.1.1.- Aspecto no monstruoso

Ya en sus primeros siglos la Iglesia se manifestó contraria a admitir que los demonios proveniesen de un principio ajeno a Dios. Creados buenos en su origen, durante su caída perdieron su don sobrenatural pero no la gracia natural. A pesar de haber sido despojado de su beatitud, el Demonio continua siendo un ángel y conserva los privilegios de su naturaleza inmutable.⁶ Los *maligni angeli* no sólo han conservado la vida sino también ciertos atributos de su primer estado.

Ahora bien, en el proceso de caída aquél cambió el cuerpo etéreo y luminoso propio de los ángeles buenos por un cuerpo aéreo.⁷ Esta idea deriva claramente de las palabras que San Pablo pronunció en su *Epístola a los Efesios*, donde leemos, "bajo el príncipe de las potestades aéreas, bajo el espíritu que actúa en los hijos rebeldes" y en otro lugar, "los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires".⁸ Se plasmaba la creencia del momento que consideraba al aire poblado por demonios. A su desarrollo contribuyó activamente el sistema de Posidonio de Apamea, seguido y ampliado por los Santos Padres. El cielo quedaba dividido en dos esferas: la parte superior (esfera del eter) estaba ocupada por los ángeles buenos y la parte inferior (esfera del aire) por los ángeles caídos. De igual manera pensaron San

⁶ MAGNO, S. G., *Moralium*, lib.II, in cap.I B.Job, cap.IV: *Affuit inter eos etiam Satan* (PL 75, 557): "*Satan inter angelos, quia naturam non amisit.*" Valde quaerendum est quomodo inter electos angelos Satan adesse otuerit, qui ab eorum sorte, exigente superbia, dudum damnatus exivit. Sed recte inter eos adfuisse describitur, quia etsi beatitudinem perdidit, naturam tamen eis similem non amisit; et si meritis praegravatur, conditione naturae subtilis attollitur. Inter Dei ergo filios coram Domino adfuisse dicitur; quia eo intuitu, quo omnipotens Deus cuncta spiritalia conspicit, etiam Satan in ordine naturae subtilioris videt, attestante Scriptura...

⁷ Así pensaron, entre otros, CRISÓSTOMO, S. J., *Sermo* LII (PL 52, 345): "... cum tenuis et aerea natura carnem nesciat..." y SAN AGUSTÍN, *De Civitate Dei*, Lib.VII, cap.IV (PL 41, 526-532): "...qui facit angelo suos spiritus et ministros suos ignem urentem. Corpus ergo aethereum idest igneum eos dicunt habere, angelos vero malos, idest daemones, corpus aereum". Véase además *De Genesi ad Litteram*, Lib.III, cap.X, n.14 (PL 34, 284): "... daemones aeria sunt animalia, quoniam corporum aeriorum natura vigent..."; *Id.*, n.15 (PL 34,285): "... coelestia corpora gerebant, neque hoc mirum est, si conversa sunt ex poena in aeriam qualitatem, ut jam possint ab igne, id est ab elemento naturae superioris aliquid pati..."

⁸ San Pablo, *Efesios* 1, 2; 6, 12.



Gregorio Magno⁹ y San Agustín, siendo este último el que mayor número de veces lo expresó en sus escritos.¹⁰

Unos y otros adoptan un cuerpo apropiado a su naturaleza y acorde al lugar que habitaban. Si a los primeros les correspondía un cuerpo etéreo por vivir en la esfera del eter, a los segundos les era conveniente uno de aire. No se trataba de un cuerpo asumido por el Demonio para hacerse visible, sino de un cuerpo propio a su naturaleza, tal y como lo afirmó San Agustín¹¹ y resumió con claridad Fulgencio de Ruspe.¹²

Los artistas de la época no fueron ajenos a la doctrina dominante entonces. La idea del Demonio como "ángel" se encuentra en la pintura bizantina. Nada hay de monstruoso en su aspecto; sólo su cuerpo aéreo, descrito como "denso" y "espeso", manifiesta la caída y connota un carácter negativo. Kirschbaum ha escrito un interesante artículo analizando su imagen en un mosaico de San Apolinar el Nuevo de Rávena, en el que aquél fue concebido como un bello joven aureolado, provisto de grandes alas y noble vestimenta (fig.314). Sólo el color azul oscuro con el que se realizó la imagen nos permite identificarle como ángel caído.¹³ De igual manera, aunque en la Edad Media el Demonio adoptó una nueva forma acorde a las ideas del momento, el antiguo tipo pervivió en el arte. Ejemplo de ello es la imagen que se encuentra en un manuscrito griego conservado en la Biblioteca Nacional de París. La

⁹ MAGNO, S. G., *Moral...*, op. cit., lib.13, 48 (PL 75, 1040): "Unde cum apostatae angeli a coelestibus sedibus in caliginoso aere sint demersi, Petrus apostolus dicit..."

¹⁰ La convicción de que el ángel caído no fue confinado al infierno sino que permaneció en el aire hasta el día del Juicio Final aparece expresada con claridad en SAN AGUSTÍN, *De Genesi ad...*, op. cit., lib.III, cap.X, n.14 (PL 34, 285): "... A er autem a confinio luminosi coeli usque ad aquerum fluida et nuda terrarum pervenit. Non tamen totum spatium ejus exhalationes humadae infusant, sed usque ad eum finem, unde incipit etiam terra nominari..." Para otros pasajes véase *Quaest. in Heptat.* lib.4,29 (PL 34, 730); *Enarratio in Psalmum*, 148, 9 (PL 33, 1943); *Sermo* 222 (PL 38, 1091).

¹¹ Véase *De Genesi ad...*, op. cit., lib.III, c.X, n.4 (PL 34, 284): "Daemones aëria sunt animalia, quoniam corporum aëriorum natura vigent"; *Id.*, n.15 (PL 34, 285): "... caelestia corpora gerebant, neque hoc mirum est, si conversa sunt ex poena in aëriam qualitatem, ut iam possint ab igne idest ab elemento naturae superioris aliquid pati..."

¹² RUSPE, F. de, *De Trinit.*, c.9 (PL 55, 505): "Plane ex duplici eos esse substantia asserunt magni et viri, id est ex spiritu incorporeo, quo a dei contemplatione nunquam recedunt, et ex corpore per quod ex tempore hominibus apparent, approbantes hoc ex illo loco psalmi ubi dicit: qui facit angelos suos spiritus et ministros suos ignem urentem. Corpus ergo aethereum idest igneum eos dicunt habere, angelos vero malos, id est daemones, corpus aereum".

¹³ KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e l'angelo turchino", en *Rivista di archeologia cristiana*, XVI (1940), págs.209-248.

miniatura que representa a este ser tentando a Cristo, aunque fue realizada por iluminadores del siglo IX, es formalmente heredera de la imagen del Demonio bizantino. Su cuerpo, rostro y alas llevan a pensar que se trata de un ángel, pero el color, un violeta oscuro elegido por el artista para todos estos atributos, deja claro que se trata del ángel caído que, al alejarse de Dios, conservó la naturaleza angélica de su origen.¹⁴

Ambas imágenes resultan interesantes no sólo porque en ellas el Demonio presenta los rasgos de un joven en nada monstruoso, sino además por haberse utilizado el color como un medio para figurar su sustancia corpórea. En cuanto al primer punto, los Padres de la Iglesia fueron reiterativos en la idea de que los ángeles caídos conservaron su naturaleza. Una cuestión que fue ampliamente tratada por San Gregorio Magno en su comentario al *Libro de Job*, comparando a los demonios con los ángeles.¹⁵

En lo referente al segundo aspecto, surge una pregunta inmediata ¿por qué se eligió el azul para significar un elemento que en realidad se caracteriza por su claridad? La oposición constante del bien y el mal, de la luz y las tinieblas, expresada en las Sagradas Escrituras con la fórmula de "ángeles buenos" y "ángeles malos" o la creencia antigua en dos ángeles, uno bueno y otro caído, acompañantes del hombre durante su vida, pueden responder a la cuestión planteada. Por otra parte, en la Antigüedad el aire era concebido siempre en contraste con la luz de la región estrellada.¹⁶ Aire y

¹⁴ Aunque no hemos podido consultarlo directamente, se trata del Ms. griego 510, fol.165, 2. Emile Mâle ha expuesto esta idea en su obra *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1928, pág.396. Kirschbaum y Marrou la recogen en sus estudios, véanse respectivamente "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, págs.219-220 y "Un ángel caído, ángel a pesar de todo...", en *Satán. Estudios sobre el Adversario de Dios*, (1975), pág.49.

¹⁵ *Job*, 1,6 donde leemos: "Sucedió un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante Yahvé, y vino también entre ellos Satán." Para el comentario de San Gregorio Magno véase *Moral...*, *op. cit.*, II, 4 (PL 75, 557): "Valde quaerendum est quomodo inter electos angelos Satan adesse potuerit, qui ab eorum sorte, exigente superbia, dudum damnatus exivit. Sed recte inter eos adfuisse describitur, quia etsi beatitudinem perdidit, naturam tamen eis similem non amisit; etsi meritis praegravatur, conditione naturae subtilis attollitur".

¹⁶ La oposición de la luz con las tinieblas o del bien contra el mal es recogida por SAN AGUSTÍN, *De Civitate...*, *op. cit.*, lib.XI (PL 41, 325): "... propter senariam vel septenariam cognitionem; senariam scilicet operum quae fecit Deus, et septenariam quietis Dei. Cum enim dixit Deus, *Fiat lux, et facta est lux*; si recte in hac luce creatio intelligitur Angelorum, profecto facti sunt participes lucis aeternae, quod est ipsa incommutabilis Sapientia Dei, per quam data sunt omnia, quem dicimus unigenitum Dei Filium; ut ea luce illuminati, quae creati, fierent lux, et vocarentur dies participatione incommutabilis lucis et diei, quod est Verbum Dei, per quod et ipsi et omnia facta sunt. Lumen quippe verum quod illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum, hoc illuminat et omnem angelum mundum, ut sit lux non in se ipso, sed in Deo; a quo si avertitur angelus, fit immundus; sicut sunt omnes qui vocantur imundi spiritus,

tinieblas eran entonces equivalentes.¹⁷ De hecho, las descripciones del Demonio que se conservan de la literatura antigua nos lo presentan indistintamente como príncipe del aire o príncipe de las tinieblas. Algunos escritos de la época lo asocian a la noche. Y, aunque esta designación nos puede hacer pensar rápidamente en el negro, no ocurría así en el pensamiento antiguo donde la noción del Demonio con un cuerpo de este color no existía. Por el contrario, el azul oscuro o en su lugar el violeta, ambos colores propios del aire, denso y húmedo,¹⁸ fueron los elegidos para darle forma visible. Pedro de Mena expuso esta idea en su *Libro de la Verdad*:

... forman cuerpos aparentes hechos de aire, y éstos traen consigo cuando aparecen... antes de la transgresión del divino precepto... mas después que cayeron del cielo perdieron el dote de claridad.¹⁹

XVI.1.2.- Aspecto monstruoso

Al "ángel caído" del arte bizantino le sustituyó el Demonio medieval. El nuevo tipo responde a las ideas imperantes del Pseudo-Dionisio. Éste consideró que en el proceso de caída hacia el abismo, el Diablo y sus ejércitos fueron despojados de su belleza y perfección perdiendo la forma angélica.

nec jam lux in Domino, sed in se ipsis tenebrae, privati participatione lucis aeternae. Mali enim nulla natura est; sed amissio boni, mali nomen accepit".

¹⁷ De nuevo en SAN AGUSTÍN, *Sermo...*, op. cit., CCXXII, (PL 38, 1091): "... sed in hujus aeris infimi caliginoso habitaculo, ubi et nebula conglobatur..."; *Enarratio in...*, op. cit., CXLVIII (PL 37, 1943): "... Propterea ad ista caliginosa, id est ad hunc aerem, tanquam ad carcerem, damnatus est diabolus..."; BEDA, *De fide orih.*, lib.II, cap.VII (PL 94, 887): "Aer quippe in sua substantia lucem non habent. Quare ipsum hoc quod aer luce careat deus vocavit tenebras. Quin ne ipsa quidem aeris substantia tenebrae sunt sed lucis privatio".

¹⁸ Lo denso y húmedo en SAN AGUSTÍN, *De Civitate...*, op. cit., lib.XXI, cap.X (PL 41,724): "... Nisi quia sunt quaedam sua etiam daemonibus corpora, sicut doctis hominibus visum est, ex isto aere crasso atque humido, ejus impulsus vento flante sentitur". Véase además *De Genesi ad...*, op. cit., lib.III, cap.X, n.15 (PL 34, 285).

¹⁹ MENA, P. de, *Libro de la verdad*, ed. Angel González Palencia, CSIC, Madrid, 1944, pág.471b. Cfr. FLORES ARROYUELO, F., *El diablo en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág.35.

El Demonio imaginado por los artistas medievales se caracterizaba por tener una forma monstruosa, no dejando lugar a dudas de que se trataba de su presencia. Lo deforme encuentra explicación en la idea medieval de la belleza y la perfección. Siendo Dios la perfección máxima, todo aquél que se aleje de Él abandona ésta para caer en el dominio del mal.²⁰ Por tanto, la imperfección se manifestará en el desorden y estará asociada con la idea de pecado. A ellos se suma la fealdad, completando la noción de lo monstruoso. Si la belleza del alma se reflejaba en el cuerpo, la fealdad física era el reflejo de la maldad interna.²¹

Exponemos brevemente algunas de las fórmulas adoptadas en su figuración:

- **figura de animal:** las bestias, enemigas del hombre, tienen un espacio en el pensamiento religioso, proporcionando una serie de imágenes figurativas que aparecen descritas en las Sagradas Escrituras. *Leviatán*, el monstruo marino de muchas cabezas o el dragón de color de fuego, citado por Isaías en su *Apocalipsis*, imagen simbólica del poder pagano que debe ser sometido a Yahvé (Dios) y cuyo destino es ser vencido por el Mesías, fue considerado la encarnación del Diablo y Satanás.²² Los artistas fueron fieles a estas descripciones bíblicas y le representaron figurado como dragón, serpiente, lagarto, sapo, langosta y otras formas monstruosas de similar naturaleza (fig.315).

La Iglesia no desconoció los efectos psicológicos que causaba la contemplación de lo monstruoso en el fiel espectador y recurrió a tales formas como un medio de propaganda, de docencia y en ciertos casos, de instrucción, pues ante lo feo y desconocido aquél reaccionaba con horror. Entre los siglos

²⁰ Para el Pseudo-Dionisio, el mal era "privación, deficiencia, debilidad, desorden, error, irreflexión, ausencia de hermosura... de perfección..." Véase DN 4.732D en MARTÍN, T. H, *Obras Completas del Pseudo...*, op. cit., cap.4, pág.321. El mal es contrario al bien, DN 4.729A-733A en *ibidem*. Véase además YARZA LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pág.28.

²¹ KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, 1986, pág.248.

²² *Apocalipsis* 12, 3. Llamada también serpiente en *Génesis* 3, 1 y *Apocalipsis* 12, 9.

X y XI los pintores centraron su atención en este ser, aumentando las tentativas para lograr una imagen horrorosa del mismo.²³ A la abundancia de imágenes se une la variedad de fisonomías y la acentuación de su carácter diabólico. Las formas terroríficas del primer momento darían paso a un aspecto más popular de diablo-sátiro en el que lo bufonesco y lo grotesco encontraban expresión plena.

La cabeza fue uno de los elementos que alcanzó mayor importancia en el mundo de las tinieblas. Su cantidad así como la actitud y disposición de las mismas, permitían al artista reforzar el carácter demoníaco del personaje. El Demonio de tres cabezas (*tricéfalo*) o con tres rostros (*triprosope*) es deudor de antiguas tradiciones y muestra la influencia del dios romano Jano aceptado por los primeros cristianos. Una descripción del mismo se encuentra en Isidoro de Sevilla. El mes de enero (*Ianuarius*) recibía su nombre de aquel dios. Este mes, considerado "el umbral y la puerta (*ianua*) del año", fue representado con dos caras, una para cerrar el pasado y otra para inaugurar el futuro.²⁴ Más tarde, sus atributos fueron asociados a Cronos añadiéndole una tercer cara, el presente.²⁵

Formas que en su origen no fueron negativas invirtieron su sentido para llegar a figurar al Demonio. Si era posible imaginar la Trinidad como un genio bi-tricéfalo, más aún la potencia enemiga.²⁶ Satán fue, a menudo, representado

²³ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.169.

²⁴ SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., vol.1 (Libros I-X), V, 33, *De mensibus*, págs.544-545: "Januarius mensis a Iano dictus, cuius fuit a gentilibus consecratus; vel quia limes et ianua sit anni. Vnde et bifrons idem Ianus pingitur, ut introitus anni et exitus demonstraretur". ("El mes de enero (*Ianuarius*) recibe su nombre del dios Jano, a quien lo consagraron los gentiles; o tal vez porque este mes es el umbral y la puerta (*ianua*) del año. De aquí también el que Jano aparezca siempre representado con dos caras, para indicar la entrada y salida del año".)

²⁵ BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica. Antigüedad y exotismo en el arte gótico*, ed. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987, pág.39.

²⁶ Castelli consideró esta bi o trifacialidad el modo más idóneo para aludir a lo que no tiene la posibilidad de expresar una consistencia. CASTELLI, E., *De lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica*, ed. de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1963, pág.12. Véanse también SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval...*, op. cit., pág.423; NOLA, A. M di, *Historia del...*, op. cit., pág.381.

en los Apocalipsis con tres caras, separadas o fundidas en una única cabeza, asumiendo plenamente la descripción que Dante hizo del infierno. A cada cara le correspondía un color simbólico: la cara rojo encarnaba el Odio, la pálida a la Impotencia y la negra al Etíope:

Oh, y cuánto estupor me produjo cuando vi que su cabeza tenía tres rostros! Uno por delante, que era de color rojo; los otros dos, que se unían a éste sobre la mitad de cada uno de los hombros y se juntaban en la coronilla, eran el de la derecha entre blanco y amarillo, al parecer, y el de la izquierda se veía tal como el de aquellos que proceden del valle del Nilo.²⁷

Por otra parte, abundan los diablos y demonios con caras distribuidas por diferentes partes de su cuerpo, generalmente en zonas obscenas. Surgidos a fines de la Edad Media alcanzaron su mayor difusión a partir del siglo XV, sin duda, por el gusto de entonces hacia la caricatura y lo sarcástico. Para Mâle, la localización de caras en el vientre significaba "el desplazamiento de la sede de la inteligencia puesta al servicio de los apetitos más bajos".²⁸ Cabezas en el trasero o sobre los muslos permitieron al artista medieval mostrar al ángel caído precipitándose hasta el nivel de la bestia (figs.316-318).

En el arte, la representación del mal en todo su horror propició la tentativa de figurar al Demonio sin la última marca de su origen, las alas. Sin ellas perdía su dignidad de príncipe de las tinieblas, dejando de pertenecer al orden de los espíritus. Sin embargo, la conveniencia de compaginar la concepción religiosa de aquél con su apariencia física determinó la elección

²⁷ DANTE, *El infierno*, Canto 34, 22-60: "Oh quanto parve a me gran meraviglia,/ quand'io vidi tre facce a la sua testa/ L'una dinanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa/ sovresso'l mezzo di ciascuna spalla,/ e sè giugnieno al lugo de la cresta:/ la sinistra a vedere era tal, quali/ vegnon di là onde 'l Nilo s'avvala/", en *Obras Completas de Dante Alighieri*, (versión castellana de Nicolás González Ruiz), BAC, Madrid, 1965, pág.188. El texto es recogido también en BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media* ..., *op. cit.*, pág.43 y nota 159.

²⁸ MÂLE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France. (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, Librairie Armand Colin, 9ª ed., París, 1958, págs.383-384. Véase también RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), págs.60-61.

final de atribuirle alas. Esta tipología muestra sus primeros esbozos en el siglo XIII. Dante dotó al Lucifer de su infierno con alas de murciélago:

... brotaban dos grandes alas del tamaño que convenía a pájaro semejante... No tenían plumas, pues eran al modo de las del murciélago, y se agitaban...²⁹

- **ser híbrido.** El Demonio fue imaginado como un ser híbrido, medio humano y medio macho cabrío, siendo la forma más antigua y tradicional de la imagen demoníaca. Discrepan los autores modernos en cuanto a la fuente que sirvió de inspiración a los artistas medievales. La estructura semihumana o semianimal deriva de la mitología tardoantigua de los Sátiros y Silenos, divinidades terrestres griegas o de los Faunos del panteón romano.³⁰ De igual manera, el demonio cristiano es heredero del antiguo *Sá'ir* o "espíritu cabrío" del Antiguo Testamento, un demonio popular al que se le atribuía la forma de un animal³¹ y de *Charon*, demonio etrusco cuyo dominio era el mundo subterráneo y al que le fueron atribuidas las características propias del macho cabrío, recordando al dios de la Naturaleza Pan³² (figs.319-320). El demonio Asmodeo del Antiguo Testamento ha sido comparado con *Pazuzu*, una figura alada de ser mixto en conjunto humano pero en el que las manos han sido sustituidas por zarpas y los pies por garras de ave³³ (fig.321). Algunos autores consideran que sólo mediante un pie de león o de dragón rojo se lograba figurarle de manera

²⁹ DANTE, *El infierno*, Canto 34, 22-60: "Sotto ciascuna uscivan due grand'ali, / quanto si convenia a tanto uccello:... Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo; e quelle svolazzava...", en *Obras Completas de...*, op. cit., pág.188. Véase también BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media...*, op. cit., pág.154.

³⁰ NOLA, A. M. di, *Historia del...*, op. cit., págs.112-113. Sobre la hibridación y lo monstruoso véase KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y...*, op. cit., págs.167-178.

³¹ El término hebreo *seirim* significa "velludos". Véase NOLA, A. M. di, *Historia del...*, op. cit., pág.186.

³² *Id.*, pág.111; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.150. La misma tesis es sostenida por GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, op. cit., pág.161.

³³ MODE, H., *Animales Fabulos y...*, op. cit., pág.53.

aterradora³⁴. En cualquier caso de lo que no cabe duda es de la influencia que Oriente ejerció en el aspecto híbrido del Demonio³⁵ (figs.322-323).

XVI.1.3.- Sin físico propio

La incorporiedad de aquél como ser espiritual, sin carne ni huesos, le permitía adoptar indistintamente apariencia de bestia o forma humana. Se pensaba que podía manifestarse en cualquiera de las formas que el hombre alcanzase a ver o a imaginar. El *Malleus maleficarum* es considerado por los estudiosos de la demonología una de las obras principales para comprender lo impreciso del rostro de este personaje. En el capítulo "*Del modo en que las brujas se entregan a los demonios incubos*" se encuentra planteado el problema. El Demonio adopta un cuerpo aéreo cuya materia es, en sí misma, cambiante y fluida. Y, aunque el aire era conveniente a su cuerpo, para poder adoptarlo era preciso que fuese comprimido de alguna manera aproximándolo a la propiedad de la tierra. Lo más importante de la exposición se encuentra al final de la misma, cuando leemos:

Y si se pregunta de qué es el cuerpo tomado por el demonio en cuanto a materia, hay que decir: una cosa es hablar del comienzo y otra del fin del proceso. Al principio es de aire; al final es de aire espesado, que comparte algunas propiedades de la tierra. Y todo esto pueden los diablos, con permiso de Dios, hacer de su naturaleza...³⁶

³⁴ FOE, D. de, *Historia del Diablo*, Madrid, ed. Peralta, 1978, pág.218.

³⁵ BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media...*, op. cit., en especial el cap.V donde analiza con detalle las aportaciones que Oriente hizo a la iconografía del Diablo. Otros autores han tratado ampliamente el tema, véanse, entre otros, REISNER, E., *Le démon et son image*, Desclée de Brouwer, París, 1961, cap.VII, págs.113-182, donde destaca la oposición entre Oriente y Occidente en cuanto a la imagen del Demonio y VILLENEUVE, R., *Le diable dans l'art. (Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'Art et le Satanisme)*, éditions Denoël, París, 1957, en especial el capítulo titulado "*Portrait du Diable*", págs.39-70, donde compara las representaciones del Demonio occidental con las del arte oriental.

³⁶ INSTITORIS, H. y SPRENGER, J., *Malleus maleficarum*, Parte II, Q.1ª, cap.IV. Cfr. FLORES ARROYUELO, F., *El diablo en...*, op. cit., pág.37-38.

Por otra parte, la literatura monástica contribuyó al desarrollo del tipo iconográfico. En todos estos textos abundan los relatos donde se describen las apariciones de los demonios a los asceta y la adopción de un aspecto monstruoso. Casi siempre se especifica que se trata de apariencias adoptadas momentáneamente por aquéllos. La *Vida de San Antonio* escrita por San Atanasio es clara al respecto. Así describió el aspecto con que el Diablo se apareció al Santo:

Antonio declaraba haber visto al diablo... Sus ojos como antorchas, de su boca salían lámparas encendidas. Los cabellos esparcían incendios y su nariz arrojaba humo al igual que los hornos ardientes.³⁷

Tal vez la aparición más notable de todas las recogidas en este tipo de literatura, por su influencia en la iconografía, sea la *Historia monachorum in Aegypto* escrita por Macario antes del 410 y en la que se describe al Demonio como un ser "negrillón" o "pequeño etíope negro".³⁸ Una reinterpretación del texto antiguo asociaría el término "negro" referido en su origen a oscuro con el color negro, queriendo ver en ello un modo simbólico de representar la piel de Satán³⁹ cuyo dominio eran las tinieblas. "Negrillo muy abominable" fueron las palabras utilizadas siglos más tarde por Santa Teresa para relatar una de sus visiones.⁴⁰

A fines de esta época las nociones de lo monstruoso y de lo demoníaco se hallaban tan estrechamente unidas que no se consideró indispensable recurrir a formas monstruosas para representar el mal. El paso del arte de manos de los clérigos a manos de los laicos modificó por completo la concepción del infierno, en general y del

³⁷ SAN ATANASIO, *Vita Beati Antonii Abbatis* (PL 73, 138): "Credo denique Antonius talem a se visum diabolum assererat, qualem et beatus Job, Domino revelante, cognoverat (*Job XLII*). Oculi ejus ac si species Luciferi, ex ore ejus procedunt lampades incensae. Crines quoque incendiis sparguntur, et ex naribus ejus fumus egreditur, quasi fornacis aestuantis ardore carbonum". Para la traducción en castellano CASTELLI, E., *De lo demoníaco...*, pág.92. Sobre las apariciones del Demonio a los monjes véase además GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, op. cit., págs.106-107 y pág.147.

³⁸ EGIPTO, M. de, (PG.34 col.407). Si bien no hemos podido localizar el texto concreto, la referencia se encuentra en KIRSCHBAUM, E. "L'angelo rosso e...", art. cit., XVI, (1940), pág.218, nota 4.

³⁹ Sobre el origen del color negro en la piel del Demonio véase el artículo de BOURGET, P. du, "La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?", en *Actas del VIII Congreso Int.Arq. Cristiana*, (1972), págs.73-74.

⁴⁰ JESÚS, Sta. T. de, *Obras...*, op. cit., cap.XXXI de su vida, pág.155.

Diablo, en particular. Las formas monstruosas del medievo cederían paso a imágenes invadidas por lo grotesco, la ironía y la crítica social. Aunque el teatro de los Misterios no produjo grandes innovaciones en cuanto a la puesta en escena, sí fue importante por su tendencia a hacer del Demonio un personaje cómico.⁴¹ A partir del siglo XIV Satán se aparece bajo forma humana pero conserva algunos rasgos de animal (alas, garras y cuernos), viste hábito de ermitaño o ropa de peregrino, con escarcela y cayado con campanilla. Poco a poco, se extiende la costumbre de pintarle con hábito de fraile y largo rosario en la cintura (figs.324-326). Como hemos indicado, esta nueva imagen responde al ambiente contra los religiosos iniciado a fines del siglo XV y cuya máxima adversión tendría lugar en la Reforma.⁴² El Diablo se convertiría en un motivo estético más de la obra y con el tiempo su imagen en el arte empezó a decaer.

Mucho después, ya en el siglo XVIII, la costumbre de "pintar al Demonio en figura, y apariencia de santidad... vestido de religioso" fue censurada por Interián de Ayala, considerando que respondía más a "sátira e impiedad herética que a otra cosa". Sus críticas se dirigieron no a la forma adoptada sino al vestido utilizado. Condenó la costumbre de pintarle en "traje del todo semejante al que llevan los Religiosos" ya fuese el hábito usado por la Orden de los Mendicantes o la de los Monacales. Y, aunque admitió que se le pintase en "figura de angel bueno, ó de algun Santo", no olvidó recordar al artista que debía ponerle alguna señal distintiva. Aceptó ciertos atributos tradicionales, tales como un aspecto maliciente, cabellos erizados, un pellejo basto, la presencia de unos pequeños cuernos en la cabeza, orejas de liebre, uñas largas y retorcidas en las manos y en los pies, por considerarlos imprescindibles en la caracterización del personaje.⁴³

⁴¹ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.61; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.170.

⁴² Para algunos ejemplos del Diablo caracterizado como un fraile véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del arte cristiano. II. Cristo en el Evangelio*, BAC, Madrid, 1950, págs.23-24 y láms.42 a 45 (si bien en blanco y negro y de una calidad bastante baja).

⁴³ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.X, pág.175 y lib.III, cap.X, pág.304. Cfr. en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas...*, op. cit., tomo II, pág.23.

Por otra parte, la riqueza del episodio bíblico sobre las Tentaciones de Cristo llevó a los artistas a variar en algunos detalles su figura. Así, en la segunda tentación, el Demonio aparecerá bajo el aspecto de un ángel luminoso y en la tercera adoptará el vestido de púrpura imperial.⁴⁴

XVI.2.- Tratamiento de la superficie corporal. De lo liso a la mancha

Los artistas no recurrieron únicamente a la forma para caracterizar al Demonio. Lejos de la arbitrariedad se encuentra el tratamiento formal que los pintores medievales dieron a la superficie corporal de aquél. Superficies lisas, rayadas o salpicadas de manchas son fruto de los hábitos visuales y reflejo de la sensibilidad de la época. Para el ojo medieval una superficie lisa se oponía a todas las demás superficies "trabajadas". Por esta razón, diablos con una piel tersa, uniforme y monocroma eran percibidos por el espectador con cierta inquietud (fig.327).

De igual manera, a lo liso se oponía lo rayado. Las constantes prescripciones de esta época al uso de vestidos rayados para determinados grupos sociales como signo peyorativo de distinción encontraron respuesta en la iconografía, donde aquella connotación maligna se trasladó al cuerpo del Demonio. La impresión de desorden y también de movilidad fue lograda mediante el diferente tratamiento dado a las rayas, dejando de ser rectilíneas para convertirse en onduladas, dentadas, escamadas u otras posibilidades (fig.328). Así aparecen Lucifer y sus ángeles caídos en algunas de las miniaturas del siglo XIII, indicando con ello un signo animado de su caída.

Pero, entre todos los recursos al alcance del artista medieval, la mancha tradujo mejor que ninguno la idea de desorden y de impureza. A ella recurrieron no sólo para indicar la presencia de pelo en el cuerpo del Demonio, en claro contraste con las

⁴⁴ *Id.*, pág.175. Cfr. en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas...*, op. cit., tomo II, pág.23.

plumas de bellos colores propias de los ángeles, sino también para destacar su carácter enfermizo y la imagen del pecado⁴⁵ (fig.329).

XVI.2.1.- El color y su significado demoniaco

Para que el sistema formal funcionase plenamente a nivel visual era preciso el empleo del color. Una estrategia cromática permitía a los artistas medievales expresar con más intensidad el carácter peyorativo de lo representado: la luminosidad, la saturación y el tono. De entre todos ellos, la saturación fue el parámetro esencial sobre el que se articularon los juegos cromáticos de la imagen medieval, siendo a menudo Satán el elemento más saturado de ésta. Si su densidad cromática evoca la espesura sofocante del infierno, la opacidad del color se opone al carácter translúcido de la luz y de todo lo divino.⁴⁶ Rojos, azules, verdes y amarillos, en su máxima saturación y utilizados solos o en combinación, tiñen la piel de los demonios y producen con sus potentes acordes cromáticos un malestar casi insoportable para el espectador.

No siempre los demonios medievales presentan una piel de colores saturados; por una inversión del código pueden aparecer figurados con tonos desaturados. Aceptando que lo incoloro daba más miedo que aquéllo que tenía colores vivos, el problema que se le planteaba al artista era su plasmación en la pintura. Contrariamente a lo que en un principio pudiera parecer, se rechazó el uso del blanco ya que en la escala cromática medieval éste era considerado la suma de todos los colores. Dos fueron los métodos adoptados: la desaturación de un color (la saturación estaba relacionada con la densidad) y el empleo de tonos verdosos (para el ojo medieval, el verde era un color poco saturado).

⁴⁵ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.61. Sobre el tratamiento dado a la piel del Demonio y la connotación negativa de las rayas véase la obra completa de PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit.

⁴⁶ Se reprochó al color ser un elemento inútil, una envoltura opaca que dificultaba el tránsito hacia la divinidad. El color es lo denso, y lo denso, como ya hemos dicho, era el infierno.

Estos juegos de saturación/desaturación dejan claro que cualquier color podía ser atributo del Diablo. En la simbólica medieval, todos los colores presentaban ambivalencias. Por ello, un color aislado no significa nada en sí mismo; su valor simbólico dependerá en último caso del contexto en el que se encuentre.⁴⁷ Así pues, si en la época bizantina se estimó que el azul era el único color apropiado para figurarle, no ocurrió igual en épocas posteriores para las que no existió un color esencialmente diabólico, pudiendo serlo cualquiera. Así se deriva del contrato que, el 21 de noviembre de 1410, firmaron los miembros de la Cofradía de San Antonio de Manresa con el pintor Lluís Borrassà para el retablo de San Antonio abad de la citada iglesia. En dicho documento consta como condición que todos los diablos fuesen hechos "de diverses colors que no fossen tots negres, avans ni agués de vermeys, e verts, e de altres colors fines, bonas".⁴⁸

Aclarada la premisa, exponemos a continuación el significado que adoptan los colores cuando aparecen asociados al mundo infernal:

- **Azul oscuro o negro.** Como negación de la luz, se consideró al Demonio autor de todo mal y de toda falsedad.⁴⁹ En los primeros siglos del Cristianismo la tonalidad azul oscura resultó ser el único atributo para indicar el aspecto negativo del ángel caído.⁵⁰ Posteriormente, y por influencia de las visiones de los ascetas, la piel de aquél se volvió negra⁵¹ (fig.330). De este color será el nimbo que lleve sobre su cabeza, símbolo de la maldad y de la infamia, el cual en

⁴⁷ Sobre la inversión de papeles y la ambigüedad del color como atributo del Diablo véase PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.15, 63, 87 y 138.

⁴⁸ MADURELL I MARIMON, J. Mª, "El pintor Lluís...", art. cit., vol.VIII, pág.187.

⁴⁹ BURTON RUSSELL, J., *El Diablo (Percepciones del mal, de la Antigüedad al Cristianismo primitivo)*, ed. Laertes, Barcelona, 1995, pág.68.

⁵⁰ YARZA LUACES, J., "Del ángel caído al diablo medieval", en *Formas artísticas...*, op. cit., pág.48; KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", art. cit., págs.215-227.

⁵¹ DIDRON, M., *Manuel d'iconographie...*, op. cit., pág.171, nota 1; BOURGET, P. de, "La couleur noire...", art. cit., págs.271-272. Para ejemplos de demonios que siguen esta fórmula iconográfica, véase YARZA LUACES, J., *Formas artísticas...*, op. cit., págs.52 y 56, donde el autor cita algunos Salterios y Beatos con demonios de color negro.

su forma más primitiva se concretaba en pequeños puntos o líneas de ese color.⁵² Sus alas negras son la llave que abre el umbral del infierno, oponiéndose a las alas blancas de los ángeles que abrían las puertas del cielo.⁵³ Durante la Edad Media fue costumbre pintar demonios de color negro saliendo de la boca de posesos, mientras que de la boca de los que rezan salían hilos dorados que unían a éstos con el cielo.

- El **bermejo**, color participante de rojo y negro, es símbolo del amor infernal y, por tanto, atributo de Satanás. Los manuscritos medievales dan buena prueba de ello. Los artistas reprodujeron una y otra vez al dragón bermejo del *Apocalipsis* y el fuego infernal descrito en la Biblia, convirtiendo el rojo del amor en el rojo de la cólera⁵⁴. Por una asociación con el fuego y con la sangre, se le atribuyó una piel rojiza y en algunos casos, pelo del mismo color⁵⁵ (fig.331).
- El **verde**, emblema de la regeneración, puede en su aspecto negativo ser símbolo de la destrucción infernal, de la degradación moral y de la locura. Es este significado el que debieron perseguir aquéllos que dotaron a Satanás de piel verdosa y grandes ojos del mismo o diferente color⁵⁶ (figs.332-333).

⁵² Este tipo de Demonio aparece en la Biblia de San Isidoro de León (fol.181v., 1^a). Cfr. YARZA LUACES, J., *Formas artísticas...*, op. cit., pág.63. Para el uso del negro en el nimbo del Demonio véanse, DIDRON, M., *Iconographie Chrétienne...*, op. cit., pág.144; KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", art. cit., pág.221 y nota 2.

⁵³ PORTAL F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.76; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.68.

⁵⁴ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.106; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.107; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.129, 132 y 136.

⁵⁵ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.131-132; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.68; MAISONNEUVE, R., "Le symbolisme sacre...", art. cit., pág.265; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, op. cit., págs.78 y 491; BURTON RUSSELL, J., *El Diablo...*, op. cit., pág.68.

⁵⁶ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.122; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.26; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.104; MAISONNEUVE, R., "Le symbolisme sacre...", art.cit., pág.264. Un ejemplo del Demonio con ojos y piel verdes se encuentra en las vidrieras de la Catedral de Chartres.

- El **amarillo**, en su significado benéfico atribuido a la divinidad, encuentra su valor negativo en los seres alejados de ésta. En su sentido infernal denota el egoísmo orgulloso de aquél que busca la sabiduría sólo en sí mismo, convirtiéndose en su principio y fin. Así Satán, príncipe de las tinieblas, se transforma en un ángel de luz, separándose de Dios y cayendo al abismo⁵⁷ (fig.334).

⁵⁷ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.115; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.91; PORTAL, *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.40.

ABRIR CAPÍTULO XVII 4ª PARTE





ABRIR CUARTA PARTE

**CAPITULO XVII.- MENSAJEROS DE DIOS. ORIGEN Y CONCEPTO
DE LOS ÁNGELES**

XVII.- MENSAJEROS DE DIOS. ORIGEN Y CONCEPTO DE LOS ÁNGELES

Todas las religiones, tanto las primitivas como las más desarrolladas, han fomentado la creencia de seres, poderes y principios espirituales. El término ángel es aplicado por los monoteístas a una serie de especies y subespecies. En general, todas ellas comparten el enfoque de un universo tripartito: creen que el Cosmos se divide en cielo, tierra e infierno y consiguientemente, su población la conforman los ángeles, los hombres y los demonios.

Los *maleachim* (del hebreo *malakot*, cara oculta de Dios), mencionados en el Antiguo Testamento, recibieron el nombre griego de *angelos* que el latín tradujo como *mensajeros*.¹ Mediadores entre el reino sagrado (Dios) y el mundo profano (hombres), estos seres transmiten los mandatos de la divinidad y los ejecutan. La idea de Proclo asignándoles la misión de "reveladores" fue retomada por el Pseudo-Dionisio Areopagita, otorgándoles además el grado de mensajeros de Dios.²

La escasez de datos que la Biblia aportó sobre estos seres celestes, ocasionó la aparición de numerosos escritos cuya misión era completar el vacío dejado.

¹ SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., VII, 5, pág.646: "1. Angeli Graece vocantur, Hebraice malacoth, latine vero nuntii interpretantur, ab e quod Domini voluntatem populis nuntiant".

² Se refiere a PROCLO, *In Orat.* 104; *De malo subst.* 1.218. Véase (CH 4.180B) en *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.IV, pág.137 y nota 5.

Prácticamente toda la información conocida sobre ellos proviene de textos apócrifos. Las *Crónicas de Enoc*, recopiladas hacia el siglo II a. C., son consideradas una de las fuentes más importantes. En sus páginas se encuentra información sobre los nombres de los ángeles, su vida y funciones, así como características propias de cada uno. Declaradas en el siglo IV d.C. por San Jerónimo apócrifas, hasta entonces habían sido consideradas "canónicas", constituyendo la fuente de inspiración del pensamiento de los primeros Padres de la Iglesia. Pero, conforme se extendió la creencia de la existencia de un cielo y un infierno dichos textos fueron desautorizados.

Por otra parte, la literatura patrística consideró extraña la idea de un espíritu puro fuera de Dios. En sí mismo, el término *spiritus* es equívoco. Mientras que los latinos concibieron a los ángeles corpóreos aunque no iguales a los hombres, los griegos los llamaron espíritus si bien diferenciándoles de Dios. Unos y otros pensaron en una sustancia luminosa, ya se tratase de la quinta esencia aristotélica o del fuego etéreo de los estoicos. Fue esta última concepción la que prevaleció, estando estrechamente conectada con la cosmología de los Santos Padres. Para ellos el mundo estaba formado por cuatro elementos con un lugar determinado en el Universo. Así cada ser tomaba su cuerpo del lugar que habitaba.

Pero si el punto de partida fueron las Sagradas Escrituras y la filosofía antigua, la doctrina de la angeología se debe a la Iglesia Oriental, más concretamente al Pseudo-Dionisio Areopagita que, en la segunda mitad del siglo V escribió su obra *De caelesti hierarchia* estableciendo un orden jerárquico celeste. San Gregorio Magno introdujo estas ideas en Occidente, a partir de la segunda mitad del siglo IX, al exponerlas en su *Homilía 34 sobre los evangelios*. Posteriormente éstas fueron recogidas por Santo Tomás en su *Suma Teológica*.

XVII.1.- Jerarquía celeste

La creencia de los primeros cristianos en un universo jerarquizado fue heredada de los hebreos. A partir de Dios, punto más elevado de la jerarquía, seres celestes ocupaban todo el espacio, estando unos más cercanos al centro y otros más alejados del origen divino (fig.335).

A pesar de que la Iglesia en sus comienzos mantuvo una postura vaga al respecto, ya entonces surgieron las primeras piedras de la doctrina que siglos más tarde desarrollaría el Areopagita. Fue en el V Concilio de Letrán (1512-1517) bajo León X, donde esta doctrina se expuso públicamente por uno de los obispos presentes en el acto. Aunque sin oposición de los Santos Padres, no llegó a ser definida y, por tanto, no se incluyó entre las normas de fe.³ Pero ya en el siglo V el Pseudo Dionisio había establecido las bases de la jerarquía celeste siguiendo el principio sobre el orden de los seres enunciados por San Pablo en su *Carta a los Romanos*.⁴ Partiendo de una concepción neoplatónica del Universo consideró que la armonía de éste resultaba de un orden prefijado. A partir del Centro representado por Dios estableció la existencia de círculos externos compuestos por innumerables espíritus puros. Las inteligencias angélicas fueron agrupadas en nueve coros, distribuidos en tres grupos más generales según la mayor o menor aproximación a la divinidad:

- jerarquía asistente (o suprema), formada por Serafines, Querubines y Tronos. Son los ángeles más cercanos a Dios pues le rodean en su trono y participan del amor, sabiduría y poder divinos.

³ Estas fueron las palabras pronunciadas en el acto: "Al crear Dios en el principio el cielo y la tierra, instituyó el cielo en tres principados, llamados jerarquías, e instituyó igualmente cada uno de estos tres principados en otros tantos coros de ángeles". (MANSI 32, 994). Concilium Lateranense V (Leonis X), *Bula de modo praedicandi*, Sessio XII. C: *Concilium Lateranense V, Sessio XII*: "Concillii originem, sicuti ego accepi, a Deo optimo maximo initium & formam sumptissimè fatis constat. Nam cum in principio caelum & terram creaffet, caelum ipsum in tres principatus (quos hierarchias vocant) instituit, ac quemlibet principatum in totidem angelorum choros distinxit".

⁴ San Pablo, *Romanos* 13, 1: "Todos han de estar sometidos a las autoridades superiores, pues no hay autoridad sino bajo Dios; y las que hay, por Dios han sido establecidas..."

- jerarquía de imperio (o media), compuesta por Dominaciones, Virtudes y Potestades. Estos seres representan las perfecciones divinas.
- jerarquía ejecutiva (o ínfima), en la que los Principados, Arcángeles y Ángeles son los encargados de ejecutar las órdenes de Dios sobre las naciones o los individuos.

En Occidente San Gregorio Magno, en su *Homilía 34 sobre el evangelio*, enumeró la serie de nueve coros basándose en la distinción de ángeles "asistentes y ministros"⁵ con algunas diferencias respecto al anterior. Serafines, Querubines y Tronos forman la última jerarquía, mientras que la primera está compuesta por Virtudes, Arcángeles y Ángeles.⁶

Si la mayoría de los Santos Padres y teólogos coinciden en lo referente al número y nombre de cada una de las clases de ángeles, San Gregorio y el Pseudo Dionisio disienten no sólo en cuanto a la razón del nombre sino también en la ordenación de estos seres. El segundo expone la denominación de los órdenes según la conformidad de aquéllos con sus perfecciones espirituales; por contra, San Gregorio parece que en su clasificación atiende más a los misterios exteriores. En cuanto a la asignación de los grados de los órdenes angélicos, Dionisio coloca a las Virtudes debajo de las Dominaciones y sobre la Potestades; a los Principados bajo las Potestades y sobre los Arcángeles. San Gregorio no sigue este orden al situar a los Principados entre las Dominaciones y las Potestades; a las Virtudes entre las Potestades y los Arcángeles.

La división de los coros angélicos que nosotros seguiremos a lo largo de todo el apartado dedicado a los ángeles es la más corriente. Según los dos textos

⁵ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in Evangelia*, Lib.II.- *Homil.XXXIV* (PL 76, 1254): "... Aliud namque est ministrare, aliud assistere, quia hi administrant deo, qui et ad nos nuntiando exeunt; assistunt vero qui sic contemplatione intima perfruuntur, ut ad exempla foras opera minime mittantur". y en el mismo lugar (PL 76, 1251): "... sed cum ad nos aliquid ministraturi veniunt, apud nos etiam nomina a ministeriis trahunt".

⁶ *Id.*, (PL 76, 1249-1250): "Novem vero angelorum ordines diximus, quia videlicet case, testante sacro eloquio, scimus angelos, archangelos, virtutes, potestates, principatus, dominationes, thronos, cherubim, atque seraphim".

fundamentales, las *Jerarquías Celestes* del Pseudo-Dionisio y la *Suma Teológica* de Santo Tomas de Aquino, existen nueve órdenes celestiales girando en órbita alrededor del Trono de Gloria. Cada uno de ellos se subdivide en una tríada:

- **Tríada superior**, formada por Serafines, Querubines y Tronos.
- **Tríada media**, formada por Dominaciones, Virtudes y Potestades.
- **Tríada inferior**, formada por Principados, Arcángeles y Angeles.

XVII.2.- Adopción de una forma visible. Teoría de los símbolos semejantes y desemejantes

Una de las mayores polémicas sobre los ángeles fue determinar la forma en la que debían aparecerse a los hombres. El Pseudo-Dionisio desarrolló una doctrina sobre los símbolos figurativos que influyó para que se creara y difundiera hacia el Occidente una imagería simbólica. Según él, existen dos teologías, una simbólica llamada también catafática o afirmativa, destinada a los que necesitan de los sentidos para llegar hasta Dios; otra mística o apofática que rehusa el uso de lo sensible para acercar la divinidad a los hombres. A ella corresponde la doctrina de las imágenes que tendría una enorme importancia en la representación artística de los ángeles durante toda la Edad Media.⁷

Siguiendo la terminología adoptada por aquél los símbolos figurativos pueden ser semejantes o desemejantes. En el primer caso, se recurre a imágenes santas adecuadas al objeto representado, imitando lo inimitable; en el segundo, la

⁷ Juan Plazaola ha analizado la importancia que las ideas sobre las formas angélicas del Pseudo-Dionisio han tenido en la iconografía medieval. Véase PLAZAOLA, J., "Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval", en *Estudios Eclesiásticos*, vol.61, n°237, (1986), págs.151-171.

inadecuación de las figuras desemejantes permite el alejamiento de la causa evitando la comparación.

Dos son las razones para representar con imágenes lo que no tiene figura dando cuerpo a lo incorpóreo. Por una parte, nuestra propia incapacidad para elevarnos hacia la contemplación mental hace necesario el uso de metáforas (elementos que no son connaturales) sugerentes de lo sobrenatural; por otra, conviene que las verdades sobre las inteligencias celestes permanezcan veladas para el vulgo mediante enigmas sagrados.⁸

Los símbolos desemejantes se consideraron un medio para reconocer que las contemplaciones celestes no tenían semejanza con las figuras que aquellos seres adoptaban para hacerse visibles ante nuestros ojos. Según el Pseudo-Dionisio se les podía atribuir figura porque la materia tiene su origen en la belleza absoluta y, a través de toda la ordenación material, conserva algunos vestigios de la belleza intelectual. Sólo por mediación de la materia logramos elevarnos a los arquetipos inmateriales.

Ahora bien, para evitar el riesgo que imágenes semejantes podían causar entre los fieles, debido a la tendencia a dejarse llevar por las apariencias y ser "incapaces de elevarse por encima de la hermosura que perciben los sentidos", tuvo a bien condescender con el uso de símbolos desemejantes para representar a los seres celestiales:

Figuras muy nobles podrían inducir a algunos al error de pensar que los seres celestes son hombres de oro, luminosos, radiantes de hermosura, suntuosamente vestidos, inofensivamente llameantes, o bajo otras formas por el estilo con que la teología ha representado las inteligencias celestes.⁹

⁸ *San Mateo* 13, 11: "... A vosotros os ha sido dado conocer los misterios del reino de los cielos; pero a éstos, no.... Por esto les hablo en parábolas, porque viendo no ven y oyendo no oyen ni entienden..."; *San Lucas* 8, 10: "... A vosotros os ha sido dado conocer los misterios del reino de Dios; a los demás, sólo en parábolas, de manera que viendo no vean y oyendo no entiendan".

⁹ (CH 2.141B), en MARTIN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.2, pág.127.

No fue sólo este teólogo quien recomendó la interpretación anagónica (no literal) de la Biblia, advirtiéndole que las cosas celestiales se manifestaban mediante símbolos desemejantes. Basándose en éstos (*per dissimila symbola*) Juan Escoto de Erígena (810?-880?) consideró que ciertas figuras "imposibles" (por ejm. un hombre alado) tenían la ventaja de no inducir a error, evitando que los ignorantes confundiesen el mero símbolo con la realidad. En el caso de la imagen artística de los ángeles se elogiaron aquéllas en las que se había recurrido a la forma simbólica, criticando por contra las imágenes con aspecto humano (*formoissimae imagines illae*), de gran belleza corporal, cubiertos de oro y vestiduras preciosas.¹⁰

Este simbolismo desemejante también lo encontramos en el pensamiento de Hugo de San Victor. En el siglo XII seguía existiendo la necesidad religiosa de evitar el peligro que conllevaba la belleza de las imágenes pintadas ante los fieles "ignorantes", por la tendencia de éstos a imaginar los seres espirituales con formas de naturaleza corporal. Para evitar este error teológico era preciso que se mantuviese la distancia que separaba el símbolo de la realidad y, puesto que este desprendimiento se realiza siempre con mayor dificultad en el caso de las imágenes bellas, se optó por el simbolismo desemejante:

Se encuentra y alaba mejor a Dios en lo feo que en lo bello; el sentimiento de lo bello es terrestre, el de lo feo despierta una nostalgia suprahumana.¹¹

En el siglo siguiente Santo Tomás aprovechó la expresión del Pseudo-Dionisio "semejanzas desemejantes" para desarrollar su doctrina sobre el conocimiento por analogía. El uso de los símbolos desemejantes tenían como principal razón "*ut omnis errandi tollatur occasio*". De igual manera, San Alberto Magno prefirió los símbolos

¹⁰ SCOTO ERIGENA, J., *Super Hierarchiam Caelestem S. Dionysii*, cap. II, 5 (PL 122, 172): "... Ac per hoc sicut ipsum magis honorat, qui negat eum esse quid, quam qui eum affirmat quid esse, ita plus eum significat atque honorat, qui figuram bestialem ipsi circumdat, quam qui in humana effigie auro gemmisque decora, pretiosaque induta vestimenta, caelestibusve splendidissimis corporibus circumscribit, ipsum imaginat. Putat enim eum sic subsistere; non autem decipitur, dum de ipso bestiales turpesve confusaeve formas trahat..." Para el texto comentado véase PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, págs. 164-165 y pág. 165, nota 37.

¹¹ Cfr. PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, págs. 167-168.

sobre las imágenes.¹² Si desde el punto de vista de la naturaleza del objeto representado los ángeles están mejor evocados mediante imágenes nobles, desde la utilidad al conocimiento es preferible representarlos a través de símbolos innobles.¹³

A lo largo de toda la Edad Media la mentalidad creada por los escritos dionisianos influyó de manera determinante en la imaginería simbólica de los ángeles, inspirándose los artistas en los textos que ofrecían este tipo de imágenes. Sólo siglos después, el idealismo platónico unido a la admiración por la belleza física haría que aquéllos abandonasen los símbolos desemejantes en busca de formas idealizadas con las que figurar a los ángeles. En las siguientes páginas se analizarán las diferentes formas y colores que el arte ha dado a estos seres celestes.

XVII.2.1.- Un cuerpo humano

Los textos sagrados fueron pocos en lo referente a las descripciones de los ángeles. A menudo mencionan simplemente la presencia de éstos sin dar ninguna referencia sobre su aspecto.¹⁴ En otras ocasiones, cuando el relato es descriptivo, el ángel puede variar sus formas visibles y, a veces, aparecer descrito con la expresión "un hombre".¹⁵ Pero ¿cómo es este hombre y qué calidades tiene para no confundirse

¹² MAGNO, S. A., *Comment. a la Epístola IX de Dion. Areop.*: "Solutio: Dicendum quod de Deo verius scimus quid non est quid est, sicut patuit ex *Mystica Theologia*, et ideo ea quae sunt manifestioris remotioris ab Ipso, sunt magis convenientia ad reduendum nos in Deum: et ideo modus per symbola est maxime conveniens theologiae". Cfr. PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, pág.170, nota 46.

¹³ MAGNO, S. A., *Coment. a De Cael. Hierarc.*, cap.II, 15: "Ipsa enim vilitas figurae facit nos quaerere veritatem, ut sic in superiora ducamur. Non veniremus dico nisi deformitas, id est, indecentia formationis (id est, figurationis) Angelorum manifestatoriae, i.e., qua manifestantur, nos extorqueret, id est, compelleret nos ad hoc... Animum dico assuescentem ad hoc". Cfr. PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, pág.170 y nota 7.

¹⁴ Entre otros muchos véanse los siguientes pasajes: *Génesis* 21, 17: "Oyó Dios al niño, y el ángel de Dios llamó a Agar..."; *Éxodo* 23, 20: "Yo mandaré a un ángel ante ti..." 23, 23: "pues mi ángel marchará delante de ti..."; *Jueces* 13, 2: "El ángel de Yahvé se apareció..."

¹⁵ *Josué* 5, 13-14: "... y vio que estaba un hombre delante de él, de pie, con la espada desnuda en la mano... Y él le respondió: "No; soy un príncipe del ejército de Yahvé que vengo ahora"; *Ezequiel* 9, 2: "Y llegaron seis hombres por el camino de la puerta superior del lado del septentrión, cada uno con su instrumento destructor en la mano."; *Génesis* 19, 15-16: "En cuanto salió la aurora, dieron prisa los ángeles a Lot... Y como se retardase, tomaronlos de la mano los hombres a él..."

con los verdaderos habitantes de la Tierra? Los textos no dicen nada. La ausencia de detalles precisos parece dar prioridad a la pureza de la idea, al hecho abstracto en sí mismo más que a un interés en fijar un tipo en la imaginación. El arte necesitaba plasmar lo abstracto en algo asequible al fiel espectador y se afanó en la búsqueda de un rostro y un cuerpo para los ángeles.

El hombre es, en la jerarquía de los seres materiales, el más elevado en dignidad y el que más se aproxima a los ángeles en su espíritu. Además, es el objeto principal del arte, el que permite un mayor juego en la composición por sus múltiples expresiones. A través de su sexo puede sugerir la idea de fuerza o la de dulzura y fragilidad; por su edad, la inocencia y la ingenuidad así como el saber y la sabiduría. Su rostro, sus gestos y su mirada, aislados o en combinación, pueden expresar pensamientos y sentimientos. Ninguna otra forma visible ofrecía tantas posibilidades al artista. Por esta razón, la forma humana fue la elegida cuando se trataba de representar las apariciones de los ángeles en nuestro mundo.¹⁶

A destacar es la imagen de éstos como gente menuda. Una fórmula propia de las pinturas nórdicas (fig.336) que parece derivar de los duendes celtas. El vocablo septentrional *el-f*, como *áng-el*, deriva de la palabra raíz original que significa "el resplandeciente". Los cristianos celtas afirmaban que los duendes eran descendientes de los ángeles caídos. Junto a este modelo surgió otro más cercano a la concepción que en el siglo XIV se tuvo del mundo basada en la "perspectiva única" y desarrollada con tanto afán por el humanismo. Los ángeles se volvieron de un tamaño "real", obedeciendo su imagen a las leyes del mundo material.

Sin embargo, esto no hubiese sido suficiente para distinguirles del resto de los hombres. Era preciso encontrar un signo que les hiciese diferentes de aquéllos, que evocase una perfección superior transportándonos al dominio donde la materia no

¹⁶ Para la adopción de un cuerpo humano véanse DRIVAL, E van, "L'iconographie des anges", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.282-283; VILLETE, J., *L'ange dans l'art d'occident du XIIIème au XVIème siècle*, Thèse de Doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Henri Laurens Éditeur, Paris, 1941, pág.50.

existe. Se pensó entonces que el elemento más conveniente para lograr ese fin era dotarles de alas.

XVII.2.2.- El problema de volar

Desde la más remota Antigüedad las alas debieron de tener un significado muy amplio, añadiendo a la noción de espacio celeste y de ligereza cierto halo de misterio. En el caso concreto del ángel la atribución de las alas fue bastante tardía, posiblemente por la tendencia de los primeros cristianos a rechazar el uso en el arte de las figuras paganas en su deseo de evitar que aquéllos fuesen confundidos con las Victorias o genios tan de uso entonces.¹⁷ Pero, la imprecisión de las alusiones bíblicas sobre los ángeles hizo que finalmente los artistas recurriesen a dichas fuentes. Así, las antiguas obras escultóricas orientales de figuras humanas aladas como personificaciones de genios y seres sobrenaturales terminaron por influir en la representación cristiana de los ángeles. Dos fueron las imágenes que pronto atrajeron su interés: los ejemplos griegos de la Victoria alada (*Niké*) y las diversas representaciones del Eros con su posterior versión romana de Cupido (figs.337-338). Una vez introducido el tipo alado en el arte sólo haría falta el transcurrir del tiempo para que terminase imponiéndose como forma principal.¹⁸

Ahora bien, las alas no sólo eran un signo de la naturaleza transcendente del ángel, sino que además debían servir para representar su tránsito del cielo a la tierra y viceversa. Al artista se le planteaba un nuevo problema: ser capaz de representar de forma verosímil el vuelo de este ser con forma humana. Desde luego el añadir alas a un cuerpo no era suficiente para lograr el empeño. Era necesario que el aspecto general

¹⁷ CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., tome I, (1924), págs.2080-2081. Para Louis Réau sólo a partir del siglo IV los ángeles son alados, véase RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible I, Ancien Testament*), pág.36.

¹⁸ Para la influencia de las Victorias y de los genios en la representación de los ángeles alados véanse CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., págs.2111-2121; VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.46 y ss; MODE, H., *Animales Fabulosos y...*, op. cit., pág.36.

fuese armonioso, con unos gestos acordes a su capacidad para volar, tal y como se observa en los seres voladores creados por la Naturaleza. Si el hombre no puede volar y el pájaro vuela pero sin cuerpo de hombre, sólo combinando ambos elementos el pintor podría, inspirándose en aquélla que no reproduciéndola, ofrecer al espectador una imagen creíble.

La elección de las alas parece ser el punto esencial de la cuestión para los coros angélicos, pues todos, en el ejercicio de sus misiones están llamados a tener que pasar del mundo celeste al mundo terrestre.¹⁹ El número de aquéllas dependía directamente de la jerarquía a la que perteneciese el ángel. Así, los Serafines, Querubines y Tronos, espíritus vecinos a Dios, tenían seis alas; las Dominaciones, Virtudes y Potestades, a medio camino entre el mundo divino y el terrestre, cuatro; por último, los Principados, Arcángeles y Ángeles, mensajeros de Dios y los más próximos a nuestro mundo, tenían dos alas. Símbolos de la rapidez con las que aquéllos ejecutaban los mandatos divinos, su tamaño, forma y disposición fueron variando a lo largo de los siglos. Los artistas bizantinos idearon una fórmula basada en la disposición disimétrica de las alas: mientras que una de ellas estaba extendida, la otra permanecía replegada. Este modelo fue adoptado en un primer momento por los pintores en Occidente. El principal problema que se les planteó fue, como ya hemos dicho, encajar las alas en el cuerpo humano del ángel logrando convencer al espectador de la posibilidad real de vuelo. Ello les llevó a escoger alas de gran tamaño, utilizando animales de la Naturaleza o recurriendo a las figuras aladas de la época helenística. Pero, con el paso del tiempo, el tamaño de las alas se fue recortando hasta tal punto que llegó a producir la sensación de no tener capacidad suficiente para permitir el ascenso del cuerpo.²⁰

En cualquier caso, son motivos de orden estético y no la práctica del vuelo los que han determinado la forma de las alas, su tamaño, color e incluso su posición. Si durante siglos el vuelo del ángel fue calmado, con un ritmo armonioso en el que todo

¹⁹ Para las alas en la representación de los ángeles y el problema de volar, VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.51 págs.150-170.

²⁰ No ocurre así en las pinturas góticas donde el carácter simbólico permite la existencia de ángeles con pequeñas alas.

estaba ordenado y medido, a partir del siglo XVI y sobre todo en el siglo siguiente, aquélla tranquilidad daría paso a un vuelo agitado, tumultuoso, lleno de pasión.

En esos siglos encontramos las críticas de teólogos a la costumbre tan extendida entre los artistas de pintar a los ángeles con alas. Gilio, en su recopilación de errores cometidos por los pintores sobre las historias sagradas, no olvidó dedicar unos párrafos al abuso de representar a estos seres alados.²¹ De igual manera lo sintió y escribió un siglo después en España Juan Basilio Santoro. En su explicación sobre el tema de la Anunciación, incluida en la primera parte de su *Flos Sanctorum*, manifestó:

... y no entro cō alas como fe fuele pintar, porq para volar no han menefer los Angeles alas, aunq los pintores fe las ponen, porq por ellas los que las miran conozcan que fon Angeles, o que fu ligereza es grande.²²

Respecto al problema que planteaba el cromatismo en las alas, son comunes las recomendaciones de la copia al natural admitiéndose el empleo de distintos tonos para lograr una mayor veracidad.²³ Aunque en ocasiones son del mismo color que el vestido, el gusto por el esplendor llevó a los pintores medievales y renacentistas a dotarles de alas multicolores semejantes a las plumas del pavo real (figs.339-340). Así consta en la carta de obligación y concierto firmada, el 3 de enero de 1548, entre Antonio de Quijano y Luis Vélez, obligándose al pintor a representar unos ángeles en las condiciones siguientes:

²¹ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., págs.111-112.

²² SANTORO, J. B., *Primera parte del Flos Sanctorum, y vida de los santos del Yermo del Nuevo Testamento*, Bilbao, 1604, cap.XXV; *Día de Marco. La Anunciación de la Virgen*, pág.319. La misma argumentación se encuentra en INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.IV, pág.120: "¿quién podrá ignorar, que siendo los Angeles una substancias sin cuerpo, no lienen alas, ni plumas corporeas? Pero ¿de qué otro modo, se podrá representar mas oportunamente á la vista su agilidad, y ligereza, sino pintándoles con alas, y plumas?"

²³ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.570.

... de oro bruñido fino y las alas tan bien y sobre el oro de sus colores de azul y blanco y otros colores que requieren... y las alas... de colores... que parezcan plumas...²⁴

Pero las alas, con su poder evocador y significativo, no eran suficientes para hacer de cualquier forma humana la figura de un ángel. Tales atributos no estaban reservados únicamente a los genios en el arte pagano ni a los ángeles en el arte cristiano. Los artistas recurrieron a ellos para plasmar visualmente ideas abstractas. Las virtudes fe, esperanza y caridad, entre otras, fueron figuradas por aquéllos mediante la imagen de una mujer alada.

Para que realmente la metamorfosis fuese aceptada y la visión de un ser alado nos recordase rápidamente a un ángel, era preciso que el cuerpo adoptado por éste se correspondiese plenamente con la idea que todo hombre tiene de él, es decir, que se idealizase.

XVII.2.3.- Edad y sexo en el rostro de los ángeles

El ángel es un ser por el no pasa el tiempo. Su propia naturaleza hacía poco conveniente la atribución de un rostro de viejo. El respeto que tal edad causaba entre los hombres se vería eclipsado por la fragilidad de un ser mortal inscrita sobre su rostro. Por otra parte, la edad viril en la que el cuerpo plenamente desarrollado se afirma, poniéndose de manifiesto la fuerza física y el dominio de la razón, tampoco respondía a las características propias del ángel y su uso en el arte presentó ciertas reservas. Generalmente, fue seleccionada por los artistas más realistas o cuando la misión que debían cumplir así lo requería.²⁵

²⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.25.

²⁵ Para la edad de los ángeles véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.53 y ss.

Con el paso del tiempo la imagen del ángel fue reduciendo cada vez más su edad. Salvo cuando el papel lo exigía de otro modo el artista ya no elige para aquél la edad viril.²⁶ El carácter material y efímero de ésta no convenía ya a su naturaleza ni a la idea que en el siglo XIII se tenía del ángel. Nunca antes los pintores se habían atrevido a representarles más que con rasgos de adolescentes. Así lo corroboran las imágenes del arte bizantino en las que prima una concepción religiosa distante, solemne y, a menudo, hierática (fig.341). Y aunque les fueron otorgados rostros juveniles de formas esbeltas, en ningún momento se pretendió expresar la gracia y espontaneidad propias de un niño. Occidente que, en un primer momento mostró el mismo espíritu que Oriente, pronto daría paso a esta nueva concepción. Si en un principio su tamaño reducido estaba condicionado por los espacios arquitectónicos, posteriormente poblaron los cielos de la iconografía cristiana ejerciendo papeles concretos en las escenas de la Virgen y del Niño. La representación de aquéllos con aspecto de niños gozó del respeto de los iconógrafos que vieron en ello un modo de evitar el carácter viril propio del hombre y la posible confusión que una imagen de este tipo desencadenaría entre los ignorantes.²⁷

Este panorama permaneció sin variaciones durante toda la Edad Media y parte del Renacimiento (fig.342) sin necesidad de recomendaciones o correcciones por parte de los eruditos. Pero, a partir de la celebración del Concilio de Trento, los críticos de arte, recurriendo a la autoridad de la tradición, se afanaron en aportar soluciones a los pintores sobre la edad que debían representar los ángeles que figurasen en sus obras. Un ejemplo de ello lo vemos en Pacheco. Apoyándose en el pensamiento del Pseudo Dionisio y en la autoridad de San Agustín consideró que la edad media (de 10 a 20 años) era la más conveniente para los ángeles, ya que con ella se representaba su fuerza vital y su belleza.²⁸ Otra de las fuentes a las que recurrieron los tratadistas de arte

²⁶ Una excepción a la norma medieval fue Alberto Durero al representar, en algunas ocasiones, a los ángeles bajo los rasgos de un hombre adulto.

²⁷ Sobre el ángel-niño véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.130-143; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.34-35.

²⁸ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.567. Para la referencia a Dionisio véase *ibidem*, pág.567, nota 16 y para la de San Agustín pág.567, nota 18.

para argumentar sus afirmaciones fueron las visiones místicas. La escena de cómo se le apareció un ángel a Santa Dorotea "en figura de un niño" fue recogida en los escritos de Ribadeneyra y posteriormente añadida por Pacheco en sus *Adiciones a las imágenes*.²⁹ La edad concreta que debía tener aquél se encuentra en la descripción de la vida de Santa Francisca Romana, donde se especifica que tenía diez años.³⁰ Todas estas recomendaciones no lograron impedir que los cielos barrocos se llenasen de ángeles con aspecto de niños de corta edad (fig.343).

Tampoco faltaron referencias al color con que los pintores debían representar sus cabellos. De manera general recomendaron los tonos dorados o castaños (fig.344). En esta costumbre se ha querido ver un símbolo de la inteligencia iluminada por la revelación divina.

En cuanto a la elección del sexo el ángel de los primeros tiempos podía ser masculino o femenino dependiendo de la función que ejerciese. A pesar de la diversidad el ángel joven con rostro masculino era el más frecuente en el arte bizantino. Pero con el tiempo irrumpiría en el panorama artístico otra imagen que poco a poco iría adquiriendo un papel más relevante. Se trata del ángel-cariátide o con rostro femenino.³¹ Esta forma era demasiado seductora como para quedar confinada a funciones meramente decorativas y fue utilizada a finales del siglo VI para simbolizar a los ángeles. A pesar de ello el tipo masculino sobrevivió del olvido y, desde el siglo VII, tendría reservadas funciones muy precisas en sus apariciones artísticas, ya fuese como guardián o bien como soldado de las milicias celestes.

La coexistencia de ambas fórmulas en el arte explicaría el malestar que causó en Pacheco las imágenes de ángeles con rostro de mujer, adornados sus cabellos "con rizos y trenzas femeniles" y su cuerpo "con pechos crecidos". Nuestro tratadista

²⁹ RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum*..., *op. cit.*, Santa Dorotea, 6 de febrero, pág.160: "... apareció vn Angel en figura de vn niño, que trala vna canafilla..."; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, págs.567-568.

³⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, págs.567-568.

³¹ VILLETTE, J., *L'ange dans l'art*..., *op. cit.*, pág.56.

consideró tal atrevimiento "indigno de su perfección". Sus críticas estaban basadas en la autoridad de los textos sagrados y de los decretos conciliares. Imágenes de este tipo sólo denotaban "flaqueza, por ser cosa indecente a los espíritus angélicos".³²

Para Interián de Ayala no sólo era lícito sino también conveniente "el pintar á los Angeles en figura de varones, ó de juvenes". Condenó las imágenes de éstos como "muchachos grandecillos casi enteramente desnudos", considerando aceptable pintarles "con semblante hermoso, cabello rubio, y decentemente crespado" ya que, a través de estos atributos, el pintor mostraba a los fieles la perfección de esos seres y la hermosura de su propia naturaleza.³³

XVII.2.4.- Ropajes

El vestido variará dependiendo de los diversos misterios que el ángel ejercite en la Tierra:

... según la voluntad del Señor, las necesidades de los hombres y variedad de ministerios que ejercitan, así toman los ángeles los trajes: ya de capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de peregrinos, ya de guías y pastores, ya de guardas y executores de la divina justicia, ya de embaxadores y mesajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos...³⁴

Los iconógrafos paleocristianos vistieron a los ángeles con túnica y palio pero, poco a poco, la imaginación cristiana crearía un nuevo tipo. A partir de la Edad Media aparecen oficiando el rito de la liturgia celeste. Sus vestiduras debían corresponderse con el misterio y por ello, a partir de la primera mitad del siglo XIII, los ángeles ya

³² PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, págs.566-567.

³³ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.IV, págs.117-118.

³⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.568.

no se conforman con presentar a los fieles los objetos de culto sino que adoptan las propias de la liturgia.³⁵ A pesar de todo, este vestido es todavía una excepción y habría que esperar al siglo siguiente para que, con las variantes propias de los usos de cada país, alcanzase un verdadero papel en su iconografía. El nuevo ángel ya no lleva ni el vestido antiguo, ni el vestido imperial de Bizancio, ni la túnica y el manto medievales de los primeros tiempos, sino que se reviste con alba, capa y dalmática, los ornamentos litúrgicos propios de los seres consagrados al servicio divino.³⁶ Otras fórmulas fueron adoptadas por los artistas occidentales, inspirándose siempre en las modas del momento.

XVII.2.5.- Monocromía y policromía: un modo de diferenciación de las jerarquías

La representación cromática de los ángeles respeta y sigue en líneas generales el pensamiento que en cada época hubo sobre la angeología. En los primeros tiempos éstos adoptaron un cuerpo de un único color permitía distinguirlos de los mortales. Pero ¿qué color era ese? Para expresar la naturaleza luminosa y pura del ángel se le asimiló con la naturaleza del fuego y del rojo.³⁷ El ángel todo rojo no es sólo una pura combinación artística de colores, ni tampoco una figuración genérica del bien pues para ello hubiese bastado aplicar dicho color a partes concretas como el vestido, las alas o el nimbo. Más bien se trataba de expresar la propia naturaleza de este ser.

³⁵ Los ángeles son descritos con vestiduras sacerdotales en los siguientes pasajes de la Biblia: *Ezequiel* 9, 2: "Había en medio de ellos un hombre vestido de lino..."; 9, 11: "Y el hombre vestido de lino, con tintero de escriba a la cintura, vino a hacer relación: He hecho lo que mandaste"; 10, 2: "Y habló Yahvé al hombre vestido de lino y le dijo: Ve por entre las ruedas de debajo de los querubines y llena tus manos de las brasas encendidas que hay entre los querubines y échalas sobre la ciudad..."; *Daniel* 10, 5-6: "Alcé los ojos y miré, viendo a un varón vestido de lino y con un cinturón de oro puro". Para el Pseudo-Dionisio, estas vestiduras "significan la disponibilidad para encaminarse espiritualmente hasta la divina y misteriosa visión..." (CH 15.333A) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.XV, pág.181.

³⁶ DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.432; VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.88-111; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I, Ancien Testament*), pág.35.

³⁷ Entre otros véase DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.282.

Junto al ángel rojo aparecieron en los cielos de las pinturas medievales otros ángeles que sólo se distinguían de aquél por el color, en este caso, azul. Si en el arte bizantino éste se reservó para el cuerpo del ángel caído, en esta época rojo y azul sirvieron para distinguir no ya al ángel bueno del malo sino al Serafin del Querubín.³⁸

Quien haya observado con atención los cielos a los que nos referimos habra podido contemplar dos grupos de ángeles con forma humana pero también con ciertas particularidades. Unos son monócromos y aparecen siempre agrupados alrededor de la divinidad; otros, cuyo color de la piel y cabello es igual al de la raza humana, suelen ocupar la parte de la escena cercana a los hombres (figs.345-346). ¿Qué quiso decir el artista al hacer esta clara distinción? Parece probable que esa selección no carece de significado.

De nuevo tenemos que recurrir a la literatura contemporánea de las imágenes que nos ocupan para lograr comprender su mensaje. El problema de cómo conseguir que los ángeles fuesen visibles llevaba implícita otra cuestión no menos importante, la del cuerpo conveniente a estos seres. La postura de los escolásticos del siglo XIII negándoles cualquier cuerpo pues ninguno era apropiado a su naturaleza, no convenció y la necesidad de dar solución al problema ya planteado llevó a dividir el aire en dos estratos: uno superior y puro formado por el eter y otro, inferior y menos puro, compuesto por el aire. Para los Padres de la Iglesia el cuerpo de eter era el natural para los ángeles buenos mientras que para los escolásticos un cuerpo era únicamente asumido para dar apariencia humana. La monocromía total estaba pues en función de la absoluta incorporeidad del ángel y sólo podía ser asumida por aquéllos pertenecientes a los órdenes superiores con cuerpo de eter, esto es, Serafines (rojo), Querubines (azul) y Tronos (amarillo). Por contra, la variedad de colorido fue adoptada por los ángeles que se aparecían a los hombres asumiendo no sólo su propio cuerpo sino la tonalidad correspondiente. La poca importancia que los estudiosos de la angeología dieron a la tríada media (Dominaciones, Virtudes y Potestades) encuentra su reflejo en el arte

³⁸ BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., lib.I, pág.86: "... nel suo trono il Salvador del Mondo intorno à cui è il coro de' Serafine figurati con fei ali roffe, & il coro de' Cherubini con l'ali azurre, fecondo l'vfo riceuto dalla Chiefa..."

donde pocas veces se les representó. Así, el monocromismo del vestido y del cuerpo era un medio del que se servía el pintor para expresar la espiritualidad de los ángeles y su absoluta incorporeidad.

XVII.3.- Coros angélicos

Algunos estudiosos han considerado que el color de los coros angélicos se seleccionó en relación a la mayor o menor proximidad de éstos a la luz divina así como a los diferentes grados de pureza de las piedras.³⁹ El rojo brillante del rubí convenía a los Serafines, ángeles del amor; el azul del zafiro a los Querubines, ángeles de la sabiduría; la crisocola, el verde y el oro designaban a los Tronos. En los siguientes órdenes celestes se observa la reproducción casi paralela de los colores de la primera, perdiéndose gradualmente la pureza del color. En el último orden la gama cromática dominante es la de las mezclas. Esta escala de colores y sus correspondientes simbolismos adquirió una enorme riqueza en el arte.

XVII.3.1.- Tríada superior

Los Serafines representan el orden más elevado entre los ángeles. Estos seres, conocidos popularmente como las "flameantes serpientes voladoras del rayo", fueron en su origen identificados con la serpiente y el dragón pues ambos simbolizaban el rejuvenecimiento por medio de su capacidad para mudar la piel y reaparecer en una forma refulgente y juvenil. Más común es su representación como seres de seis alas y

³⁹ *Id.*, págs.433-43.

cuatro cabezas, siguiendo la visión del profeta Isaías.⁴⁰ Los artistas medievales añadirían ojos a aquéllas y posteriormente perderían su antigua forma para adoptar un cuerpo humano.

"Seraph" significa plenitud de amor. Por proceder de la gracia divina, los Serafines fueron llamados "ardientes o abrasantes";⁴¹ de ahí la asociación constante con el fuego.⁴² Según el Pseudo-Dionisio arden con el fuego de Dios por caridad y brillan por sí mismos. A ello se suma el significado derivado del incesante movimiento, en torno a las realidades divinas, producido por el calor permanente que estos seres desprenden.⁴³

Su cercanía a la divinidad les hace partícipes de la luz y del amor de Dios. Por esta razón los artistas de todos los tiempos eligieron el color rojo en todo el cuerpo o sólo en las alas y ropajes, para representarles⁴⁴ (figs.347-348).

⁴⁰ Isaías 6, 2: "Había ante El serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras volaban..."

⁴¹ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1252): "... Seraphim etiam vocantur illa spiritum sanctorum agmina quae ex singulari propinquitate conditoris sui incomparabili ardent amore. Seraphim namque ardentes vel incandescentes vocantur... Qorum profecto flamma amor est, quia quo subtilius claritatem divinitatis ejus aspiciunt, eo validius in ejus amore flammescunt"; (CH 7.1) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.7, pág.145. Dionisio dice que el nombre Serafin equivale a decir inflamado o incandescente, es decir, enfervorizantes. Véase *id.*, cap.7, pág.145, nota 3.

⁴² (CH 15.329 A) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.15, págs.177-178. Se consideró que el símbolo del fuego era la mejor manera de expresar la semejanza que los seres celestes tienen con Dios, (CH 14.329A-329B), en *id.*, cap.14, pág.178. La alegoría del fuego es muy utilizada en la Biblia, véanse como ruedas inflamadas *Daniel* 7, 9: "... y las ruedas eran fuego ardiente."; como animales en llamas *Ezequiel* 1, 10-13: "Su semblante era éste: de hombre y de león a la derecha los cuatro, de toro a la izquierda los cuatro y de águila los cuatro... Había entre los vivientes (fuego) como de brasas, encendidas como antorchas, que discurrían por entre ellos..." ; como hombres incandescentes *San Mateo* 28, 3; *San Lucas* 24, 4; *Ezequiel* 1, 4-7; como ríos de fuego *Daniel* 7, 10: "Un río de fuego procedía y salía delante de él..."; como tronos de fuego *Daniel* 7, 9: "Su trono flameaba como las llamas de fuego..." Y, sobre todo, la descripción de Serafin como incandescentes, atribuyéndoles las propiedades del fuego en *Isaías* 6, 6: "Pero uno de los serafines voló hacia mí, teniendo en sus manos un carbón encendido..." Para el significado de *Seraphim* y su asociación con el fuego, véase DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.288-289; CLOQUET, M. L., "Les Anges", en *Revue de l'art chrétien*, III, (1907), pág.302.

⁴³ (CH 7.205C) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.7, pág.146.

⁴⁴ En el Monte Athos se les representó como ángeles completamente rojos como el fuego y con alas rojas, véase DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.289-291. En otros monumentos cristianos, por ejemplo en San Vital de Ravena, algunos ángeles tienen las alas rojas, lo que hace suponer que se trata de Serafines. Véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.103. Otros autores han analizado el tema, véanse CLOQUET, M. L., "Les Anges", art. cit., pág.302; KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", art. cit., pág.236.

Los Querubines, considerados portadores del trono de Dios, fueron figurados con cuatro alas y cuatro caras, recordando su aspecto al de las bestias aladas con cuerpo de animal y rostro humano que custodiaban la entrada de los templos y palacios en Oriente.⁴⁵ Por ser luz y sabiduría⁴⁶ algunos añadieron ojos a sus alas.⁴⁷

Pero esta imagen de concepción oriental era demasiado extraña a la imaginación occidental para mantenerse intacta y no tardó mucho en verse transformada. Olvidando o ignorando la descripción de Ezequiel se les dotó de un cuerpo humano.⁴⁸

En cuanto a su color, el azul era el más conveniente al simbolizar la sabiduría divina. Según Kirschbaum este color, símbolo de la luz celeste, parece significar el esplendor, la luz y la claridad divinas. Y puesto que los Querubines son "plenitud de ciencia", la conveniencia íntima del color parece bastante clara⁴⁹ (fig.349). El tiempo daría origen a un nuevo tipo iconográfico caracterizado por cabezas de niños aladas (figs.350-351).

Es interesante la inversión que, en algunos casos, se puede observar debido al uso del color en las imágenes de estos dos coros angélicos. Si en Oriente ambos terminaron por ser parecidos e incluso alcanzaron la misma forma, manteniéndose su

⁴⁵ *Kerub*, palabra derivada del *Karabu* acadio, significa orar y fue el término con el que se designaba a las figuras mixtas de rasgos humanos que representaban las fuerzas de espíritus protectores. Véase MODE, H., *Animales Fabulosos y...*, op. cit., pág.35.

⁴⁶ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in Evangelia*, Lib.II.-Homil.XXXIV (PL 76, 1252): "... Cherubim quoque plenitudo scientiae dicitur. Et sublimiora illa agmina idcirco cherubim vocata sunt, quia tanto perfectiori scientia plena sunt, quanto claritatem Dei vicinus contemplantur..." Para el Pseudo Dionisio "El nombre querubín, poder para conocer y ver a Dios: recibir los mejores dones de su luz..." (CH 7.1) en MARTÍN, T. H., *Obras Completas del Pseudo...*, op. cit., cap.VII, pág.146. Para el origen y significado de la palabra Querubín véase también DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.291, quien sigue a Dionisio en su exposición.

⁴⁷ Para el Pseudo-Dionisio "Querubín" significa "poder para conocer y ver a Dios", véase (CH 7.1) en MARTÍN, T. H., *Obras Completas del Pseudo...*, op. cit., cap.VII, pág.145. Véase además M.L. Cloquet, "Les Anges", *Revue de l'art chrétien*, III, (1907), pág.303.

⁴⁸ *Ezequiel* 1, 5-11: "... tenían semejanza de hombre, pero cada uno tenía cuatro aspectos, y cada uno cuatro alas. Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies era como la planta del toro... Por debajo de las alas, a los cuatro lados, salían brazos de hombre, todos cuatro tenían el mismo semblante y las mismas alas... Sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; dos tocaban las del otro, y dos de cada uno cubrían su cuerpo". Para la forma del Querubín y su representación iconográfica, véanse DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.291-292; VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.143-144.

⁴⁹ KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", art. cit., págs.236-237. Algunos autores apuntan también la conveniencia del blanco, véase CLOQUET, M. L., "Les Anges", art. cit., pág.303.

diferenciación a través del color, rojo para los primeros y azul para los segundos, no ocurre así en Occidente donde se produjo su confusión. Ocasionalmente el artista ha podido invertir los papeles y presentarnos azul al Serafin y rojo al Querubin. Tal elección puede no ser casual ya que en las Sagradas Escrituras expresiones como "espada de fuego" o "nube de fuego" son reservadas para estos últimos.⁵⁰

Tampoco faltó quien, exagerando el significado de ángeles rojos y ángeles azules, les clasificó en "ángeles nocturnos" y "ángeles diurnos". Rojo era el color del día y azul el de la noche, haciendo derivar este significado de la antigua tradición oriental que pintaba de verde o de azul a la divinidad nocturna. Una idea que se corresponde también con la división en "ángeles buenos" y "ángeles caídos". La literatura contemporánea dará prioridad a la última.

Referente a los Tronos, el relato más completo de su aspecto procede de la visión de Ezequiel.⁵¹ En él se inspiraron los iconógrafos para sus primeras representaciones. Descritos como "ruedas" o los de "múltiples ojos", el arte les ha figurado como ruedas llenas de ojos.⁵²

Tronos significa acogida y poder judicial.⁵³ Precisamente como representantes de la justicia divina, son el asiento en el que se halla la majestad divina y su color es el amarillo.⁵⁴ Sin embargo, este significado parece que fue poco conocido y, por tanto, la elección del mismo pudo deberse a razones artísticas puramente formales. La

⁵⁰ *Génesis* 3, 24: "Expulsó al hombre y puso delante del jardín de Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida"; *Ezequiel* 1, 4: "Miré, y he aquí que venía del septentrión un viento impetuoso, una nube densa, y en torno a la cual resplandecía un remolino de fuego..."

⁵¹ *Ezequiel* 1, 15-18: "... descubrí junto a cada uno de ellos una rueda que tocaba la tierra... Mirando, vi que sus llantas estaban todo en derredor llenas de ojos".

⁵² El término hebreo *Galgal* tiene el doble significado de "rueda" y "pupila del ojo". Véanse DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, págs.292-293; CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, pág.303.

⁵³ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1252): "Throni quoque illa agmina sunt vocata, quibus ad exercendum iudicium semper Deus omnipotens praesidet. Quia enim thronos Latino eloquio sedes dicimus, throni Dei dieli sunt hi qui tanta divinitatis gratia resplendent, ut in eis Dominus sedeat, et per eos sua iudicia decernat..."; (CH 7.205D), en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.7, pág.147.

⁵⁴ KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, pág.237.

gama de rojos, azules y amarillo permitía al artista un juego armonioso que enriquecía sus composiciones.

XVII.3.2.- Tríada media

Las Dominaciones, llamadas así por el poder que ejercen sobre los coros inferiores regulando sus obligaciones, son habitantes del segundo cielo y cauce de misericordia divina.⁵⁵ Iconográficamente se las ha representado vestidas con albas sujetas a la cintura mediante un cinturón dorado y con estolas verdes.⁵⁶

Las Virtudes son los ángeles que conceden bendiciones en forma de milagros, inspirando sentimientos dignos de Dios.⁵⁷

Las Potestades, habitantes de la región limítrofe entre los cielos primero y segundo, actúan como guardianes patrullando los "senderos celestiales", siempre atentos a la infiltración diabólica. Pero su verdadera misión es reconciliar a los opuestos presentes en el alma humana, transformando la dualidad de nuestro discernimiento cotidiano en una unidad. Son los indicadores de la naturaleza ordenada, del poder celestial e intelectual.⁵⁸

⁵⁵ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251-1252): "Dominationes autem vocantur etiam potestates principatum dissimilitudine alta transcendunt. Nam principari est inter reliquod priorem existere, dominari vero est in subjectos quosque possidere. Ea ergo angelorum agmina, quae mira potentia praecminent, pro eo quod eis caetera ad obediendum data sunt, dominationes vocantur"; (CH 8.237C) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.8, pág.153: "dominaciones" significa... un elevarse libre y desencadenado de tendencias terrenas, sin inclinarse a ninguna de las tiránicas semejanzas que caracterizan a los duros dominios". Véase además DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.342-343.

⁵⁶ DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.343; CLOQUET, M. L., "Les Anges", art. cit., pág.305.

⁵⁷ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): "Virtutes etenim vocantur illi nimirum virtutes, per quos signa et miracula frequentius fiunt". Para el significado de Virtudes véase además DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., págs.344-345, donde sigue la exposición del Pseudo Dionisio y de San Isidoro de Sevilla. Para la representación iconográfica de las mismas véase *id.*, pág.345-346.

⁵⁸ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): "Potestates etiam vocantur hi qui hoc munus caeteris in suo ordine perceperunt, ut eorum ditioni virtutes adversae subjectae sint, quorum potestate refrenantur..." (CH 8.240A) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.8, pág.154. Su actuación como guardianes es recogida en San Isidoro, *Epist. a los Romanos* 13,1. Para el significado de Potestades véase DRIVAL, E. van., "L'iconographie des...", art. cit., págs.346-347, donde sigue la exposición del Pseudo Dionisio y de San Isidoro de Sevilla. Para la representación iconográfica de las mismas véase *id.*, pág.345-346.

XVII.3.3.- Tríada inferior

Los Principados, considerados en origen un orden bajo cuyo dominio estaban las naciones de la Tierra,⁵⁹ fueron confundidos con el paso del tiempo con las Potestades. En algunas ocasiones visten de soldados.⁶⁰

En cuanto a los Arcángeles existen divergencias a la hora de determinar su papel en el conjunto de las jerarquías celestes. Tres son las principales teorías:

- Pseudo-Dionisio les equiparó a los otros órdenes de la misma jerarquía (Principados y Ángeles), considerándoles "simples mediadores".
- Para Santo Tomás, los Arcángeles eran, a la vez, servidores de los Principados y jefes de los Ángeles.
- San Gregorio les consideró iguales a los Ángeles, diferenciándose de éstos por ser sus jefes. A ellos les corresponde cumplir las órdenes de las jerarquías superiores y ejecutar las misiones extraordinarias.

Por lo que respecta a su representación en el arte los Arcángeles portan atributos característicos que permiten al espectador su individualización y correcta identificación. Jefes de las milicias celestes, visten ropas de soldados y algunas veces armaduras.⁶¹ Según una antigua creencia, los colores de los siete Arcángeles

id., pág.347-348.

⁵⁹ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): "... Principatus etiam vocantur qui ipsis quoque bonis angelorum spiritibus praesunt, qui subjectis aliis dum quaeque sunt agenda disponunt, eis ad explenda divina ministeria principantur"; (CH 9.257B) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.9, pág.157: "El término "principados celestes" hace referencia al mando principesco que aquellos ángeles ejercen a imitación de Dios". Véase además DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, págs.425-426, quien en su exposición del tema sigue a Dionisio y a San Isidoro de Sevilla.

⁶⁰ DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, pág.426.

⁶¹ Para la representación de los Arcángeles véanse *id.*, págs.429-430; CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, págs.307-308.

pertenecían a una esfera planetaria y simbolizaban las siete Iglesias del Apocalipsis:⁶² Sealtiel (ángel de Saturno) tenía el negro o violeta oscuro por color; Zadkiel (ángel de Júpiter) vestía de azul y púrpura; a Uriel (ángel de Marte) le pertenecía el rojo bermellón o naranja; a Anael (ángel de Venus) la gama de rosas y no el verde como cabría esperar; a Rafael (ángel de Mercurio) le correspondía el verdegris; a Gabriel (ángel de la Luna) le convenía el blanco y a Miguel (ángel del Sol) le atribuyeron el amarillo. Pero, como vamos a ver, el arte se encargó de modificar estas asociaciones en los Arcángeles más representados, nos estamos refiriendo a Miguel, Gabriel y Rafael.

Desde los primeros siglos del Cristianismo la Iglesia, deseosa de desviar hacia San Miguel el culto que los paganos tributaban a Mercurio, concedió al Arcángel algunas de las atribuciones de este dios. Mensajero del cielo se convirtió en conductor de los muertos.⁶³ Dos fueron las fórmulas iconográficas adoptadas por los artistas desde la Edad Media en adelante:

- como mensajero divino viste indumentaria militar. Suele aparecer pisando al Demonio (a veces un dragón) y atravesándole con una espada o lanza
- como psicopompo, pesando las almas. Una fórmula que gozó de preferencia y en la que se seguía el prototipo del mundo egipcio, ya que la psicostasia tiene su origen en el *Libro de los Muertos*.⁶⁴ El Arcángel es asociado al dios egipcio Thoth.

Una balanza o peso se convierte en su atributo, encontrándose referencias a él en los escritos de algunos teólogos y críticos de arte. Molano y, más tarde Pacheco,

⁶² Apocalipsis 8, 2: "Vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas". Esta idea es mantenida por GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.184-188.

⁶³ Los griegos llamaron también a Mercurio (Hermes) "Acompañante del Alma". Sobre la imagen de este Arcángel véase además CLOQUET, M. L., "Les Anges", art. cit., págs.308-309.

⁶⁴ Allí el pesador de almas era Anubis, perro o deidad con cabeza de chacal, identificado con la estrella más importante del cielo egipcio, Sirio, la estrella-perro.

lo consideraron un elemento importante para que, a través de su lectura en el cuadro, los ignorantes entendiesen el poder del Arcángel "para recibir las almas de los hombres y pesar sus méritos".⁶⁵

El amarillo, símbolo de la inteligencia divina y el blanco, color de la iniciación y de Dios, serían considerados los colores más convenientes para representar la coraza o armadura de su indumentaria⁶⁶ (fig.352).

Gabriel está presente en la Anunciación, la Resurrección, la Misericordia, la Revelación y la Muerte. El aspecto terrible con el que se le figuró en algunas pinturas parece inspirado en las palabras de San Gregorio considerándole símbolo de la fuerza de Dios.⁶⁷ Algunos han querido ver en él la parte femenina del Universo (fig.353). En la misma línea, una antigua tradición popular narra cómo sacó del Paraíso al alma invariablemente rechazada y la adoctrinó durante los nueve meses en el seno materno.⁶⁸ Otros tradujeron el nombre de Gabriele por "Esposo divino". San Jerónimo nos dice que la Virgen confundió al Arcángel con un hombre. A pesar de todo, la fórmula iconográfica más usada por los pintores fue representarle como un joven de bellas facciones, vestido decentemente con túnica de resplandeciente de varios colores.⁶⁹ Siguiendo la visión del profeta Daniel, el amarillo fue uno de los colores con los que se adornó sus vestiduras⁷⁰ (fig.354). Sin embargo, algunos teólogos rechazaron su uso por considerarlo indecoroso. Así lo expresó Juan Basilio Santoro:

⁶⁵ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XXXIX, pág.347: "Imagines Sancti Michaelis Archangeli. Michael Archangelus cum Libra pingitur, ut simplices, inquit Eckius, intelligent eum potestatem habere animas hominum suscipiendi, eorumque merita ponderare"; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, págs.659-660.

⁶⁶ VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.114.

⁶⁷ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum In...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): Gabriel autem, fortitudo Dei."

⁶⁸ Véase *San Lucas* 1, 26 al tratar de la concepción de Cristo.

⁶⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.567. Véanse además SANTORO, J. B., *Primera Parte del...*, op. cit., cap.XXV: *Día de Marco. La Anunciación de la Virgen*, pág.319; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.IV, pág.30; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.IV, pág.195: "... L'Arcangelo deve dipingersi solo forme di un bello e modesto giovine, colle ali, e con vesti resplendenti e variopinte, che gli scendano sino al tallone".

⁷⁰ *Daniel* 10, 5-6: "... un varón vestido de lino y con un cinturón de oro puro. Su cuerpo era como de crisólito; su rostro resplandecía como el relámpago; sus ojos eran como brasas de fuego; sus brazos y sus pies parecían de bronce bruñido..." Esta costumbre es recogida por INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.VI, pág.143.

... Su habito aunque galan fue honeftifsimo, no adornado de oro... pues eftos adereços, y galas temporales auian de fer de poco tenidas por la virgen, fiendo como era tan honefta, y humilde, y por cofeguiete amiga en todo delas cofas humildes y honeftas.⁷¹

Para Interián de Ayala cometían un grave error no sólo aquellos pintores que representaban al Arcángel en "edad, ó figura pueril", sino también los que para precaver cualquier pensamiento impuro derivado de la visión de la Virgen con un joven, le pintaban "en figura de viejo, la barba, y el cabello largo, y cano" de manera que más que "estar adornado, estaba disforme".⁷²

Rafael, cuyo nombre significa "medicina de Dios",⁷³ tendrá como misión curar las enfermedades, no sólo espirituales sino también corporales, apareciendo asociado a una serpiente. Como maestro de las especulaciones filosóficas y guerrero, sus vestidos son de color verde. Pero no siempre la norma se cumple. A partir del siglo XVI, y sobre todo en el XVII, se representa al Arcángel acompañando al joven Tobías. No es el color el atributo distintivo sino el bordón de peregrino, el vaso de los ungüentos y el pez, todos ellos inspirados en el *Libro de Tobías*⁷⁴ (fig.355).

Los Ángeles completan el conjunto jerárquico constituyendo el grado inferior. Entre todos los órdenes celestes éste fue el que adquirió mayor relevancia en el arte cristiano desde la Edad Media. La obra del Pseudo-Dionisio continuó siendo el libro inspirador. Todos los autores coinciden en señalar el siglo XVI la época en la que la piedad popular centró su mirada en la doctrina de estos seres.⁷⁵

⁷¹ SANTORO, J. B., *Primera Parte del...*, op. cit., cap.XXV. *Día de Marco. La Anunciación de la Virgen*, pág.319 (Rr 4). Similar opinión se encuentra en RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.220.

⁷² INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.IV, pág.29.

⁷³ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum In...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): *Raphael vero dicitur medicina Dei*. El término hebreo *rapha* quiere decir "sanador, médico o cirujano"

⁷⁴ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.53.

⁷⁵ MÂLE, E., *El Barroco...*, op. cit., pág.263.

Parece que en Oriente existió la costumbre de representarles con túnicas de color púrpura, a tenor de las indicaciones que en las actas del Concilio II de Nicea se daba a un obispo para que inculcase en su pueblo los hábitos blancos en los seres angélicos, debiendo además abandonar el uso de la púrpura.⁷⁶ Los artistas de Occidente, siguiendo el pensamiento de los Santos Padres, representaron a los Ángeles con túnicas blancas (fig.356). San Gregorio Nazianceno pensó que este color les convenía particularmente en recuerdo constante de su pureza perfecta.⁷⁷ El blanco era adoptado por aquellos seres debido a su semejanza con Dios.⁷⁸ En algunas pinturas son revestidos de palio blanco, túnica del mismo color y estola azul para indicar no sólo sus funciones sacerdotales, sino también algunas de sus cualidades como la alegría o la pureza.⁷⁹ Poco a poco, el blanco decoroso daría paso a colores brillantes. Para Emile Mâle una de las causas del cambio en el cromatismo del vestuario de los Ángeles fue la influencia en el arte de la representación de los Misterios. A partir del siglo XIV los miembros de la Iglesia, en un deseo de dar mayor magnificencia a la fiesta, prestaban los ornamentos eclesiásticos a los actores.⁸⁰

Tales usos fueron criticados en el siglo XVI por Molano que acusó de ignorantes a los que, faltando al decoro, les atribuían albas púrpuras.⁸¹ Más conforme

⁷⁶ *Concilium Nicaenum II* (787), actio V (Mansi 13, 207-332D). Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.2081.

⁷⁷ NAZIANCENO, G., *Oratio XXV.- In Laudem Heronis Philos* (PL 35, 1199): "... Adesdum, virtute dexter, tam quae in contemplatione, quam quae in actione versatur, qui in alieno habitu nostra profiteris; ac ne in alieno quidem fortasse, siquidem angelicum est, vestitus candor et splendor, cum corporea forma pinguntur; ad designandam, ni fallor, naturalem ipsorum puritatem". Para el texto en griego (PG XXXV, 1200); Sedulius había sugerido algo similar, véase SEDULIO, *Carmen paschale*, I.V, vs.328 (PL 19, 740): "*Flammeus aspectu, niveo praeclarus amictu*". Cfr. también en CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.2082.

⁷⁸ CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.2081; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.98. No faltó quien interpretando libremente las palabras de Dionisio les atribuyó túnicas verdes para expresar la juventud y verdor de sus espíritus, véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.121.

⁷⁹ GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art...*, op. cit., pág.182.

⁸⁰ Ejemplo de esta costumbre es el *Mystère de Saint Romain*, prestando el cabildo a los niños que representaban el papel de ángeles, los vestidos y ornamentos pontificales. De igual manera, en 1519 el cabildo de San Junien, en Limoges, facilitó a los actores todos los ornamentos que tenía en su poder para representar el *Mystère de la Sainte Hostie*. Cfr. MALE, E., *L'art religieux de la...*, op. cit., pág.67, nota 3. Véase además CHATELET, A.; RECH, R., *Le Monde Gothique...*, op. cit., cap.XIII, pág.355.

⁸¹ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XL, pág.425: "... inuenes aspectu fulgenti, vestitu candido indult..."; cap.XLI, págs.428-429: "... Habitus corporis quandòque omnino nullus est, ut cum sine vestibus nudi exhibentur, quandòque ipfis dignis... ut cum vestitu candido induti..."; pág.432: "...non decere angelos purpureas, sed albas vestes. Ignorat, inquit, sanctis potestatibus non effe

a la verdad de los textos sagrados era pintarles con vestidos "cándidos" y así lo recomendaron la mayoría de los eruditos de la época.⁸²

Junto al blanco conviven una amplia gama de colores poco saturados y, por tanto, con gran cantidad de aquél en sus mezclas (figs.357-359). El empleo de esos tonos gozó de la aprobación de los tratadistas poniendo como única objeción que el color final no se alejase de la "candidez y blancura".⁸³ Incluso se llegó a tolerar la variedad de colores en las vestiduras angélicas siempre que con ello no se faltase al decoro. Y se comparó la riqueza cromática de aquéllas con la variedad del arco iris:

... de suerte que, representando con el más blando, y proporcionado temperamento, los colores de oro, amarillo, azul y purpúreo, ofrecen á la vista la misma variedad, que admiramos con gusto en el Arco Iris...⁸⁴

No faltó quien les atribuyó ropas de color morado (fig.360). Dicha elección fue totalmente rechazada por los teólogos y tratadistas. Según Pacheco vestirles con ropas moradas o nazarenas, pareciendo peregrinos, era impropio para expresar la esencia angélica y constituía un grave atrevimiento del pintor.⁸⁵ Autores modernos han

curae quod vestitu vestiantur, Et candido quidem habitu non quocumque, sed sacerdotali pinguntur, quia falicet sacerdotum quasi munus fuberunt, quado & pro nobis preces fundunt, & nostra causam apud Deum agunt..."

⁸² *San Mateo* 28, 2-3: "... pues un ángel del Señor bajó del cielo... Era su aspecto como el del relámpago, y su vestidura blanca como la nieve"; *San Juan* 20, 12: "y vió a dos ángeles vestidos de blanco, sentado uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús". Los tratadistas del Renacimiento siguen estos relatos, véanse LOMAZZO, G. P., *Scritti sulle Arte*, 2 vols., (Introducción y comentarios a cargo de Roberto Paolo Ciardi), Narchi & Bertolli, Florencia, 1973, vol.II, pág.179: "... in vestimenta candide come neve apparvero gl'angeli sopra il monumento di Cristo, per dimostrazione d'allegrezza...", en . También en LOMAZZO, G.P., *Trattato dell'...*, op. cit., cap.XIII, pág.2251; BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., lib.II, pág.233: "... veste candide: e gli Agnoli nella Refurrectione, e nell'Ascensione con vestimenti bianchi veduti furono. Significa il bianco scienza, purità, innocenza, giustitia, e dirittura". Para la túnica blanca de los ángeles y su significado véase además la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., pág.2154. En España también se tuvo la misma opinión, véase SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., IV parte, cap.IIj, fol.clrvij.

⁸³ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., (Milán, 1584), lib.VI, cap.VIII, pág.309: "I chiari dorati, & lucidi colori appartengono à Gl'Angeli pur tendenti al chiaro, & bianco..."; también en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., cap.XIII, pág.2268. El mismo texto se encuentra en BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XVI, pág.141. En España destaca Pacheco, véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.569.

⁸⁴ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.IV, pág.119.

⁸⁵ Pacheco se refiere al cuadro de Juan Fernández de Navarrete el Mudo, *Abraham y los tres ángeles*, que actualmente se encuentra en la National Gallery de Dublín. Véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.570.



querido ver en esa práctica el deseo del artista en expresar la Pasión y Muerte de Cristo.⁸⁶

XVII.3.3.1.- Nimbo y color

Los pintores dotaron a los Ángeles de aureolas doradas como símbolo de la inteligencia iluminada por la revelación divina (fig.361). Aunque ello fue norma general existen imágenes donde aparecen con nimbos de color verde, quizá como símbolo de su iniciación espiritual⁸⁷ (fig.362). Rojo y blanco son algunos de los colores que los iconógrafos bizantinos recomendaron.⁸⁸ El primero podía servir para indicar la caridad de estos seres. Tampoco falta quien les atribuyó un nimbo azul (fig.363).

XVII.4.- Los ángeles en los contratos

Las imposiciones del cliente en cuanto a la representación iconográfica de estos seres se centra en el primer coro compuesto por los Serafines y en el último formado por los Ángeles.

Referente a los primeros, parece que el factor determinante en el mantenimiento del color rojo fue el gusto por la copia. El 10 de septiembre de 1555 se encargó a

⁸⁶ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.78.

⁸⁷ VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.121.

⁸⁸ DIDRON, M., *Manuel d'iconographie...*, op. cit., pág.190, nota 1.

Gutiérrez de la Peña y a Cristóbal Bustamante la pintura del retablo de San Francisco en Medina del Campo, con las siguientes condiciones:

yten que los... serafines q en la dha obra ubiere sean... dados de sus frescores en bocas y ojos de los serafines de sus colores bibos a la manera de los questan en la capilla mayor de señor san francisco...⁸⁹

Con frecuencia se recordará al pintor que elija los colores más convenientes para representarles. Así se deriva de la carta de obligación que Luis Vélez firmó, el 5 de marzo de 1566, para pintar el retablo de Santa María de Pozaldez.⁹⁰

Más concreto en sus términos es el contrato que, con fecha 22 de agosto de 1571, firmó Antonio del Castillo para hacer una obra en el monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Medina del Campo. De "carmin" y "berdes finos" debían ser las alas de los Serafines.⁹¹

La tipología y color de los ropajes que cubrían el cuerpo de los Ángeles fueron especificados en este tipo de documentos. El 12 de junio de 1511 Francisco y Bartolomé de Mesa, ambos pintores sevillanos, se obligaron a "pintar un ángel junto cada escudo... con sus albas y estolas".⁹²

Aunque en algunos casos el color es impuesto por el cliente, en general, se dejaba al pintor cierta libertad de elección. Antonio de Quijano y Luis Vélez se comprometieron en escritura pública, el 3 de enero de 1548, a pintar las vestiduras de

⁸⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.72.

⁹⁰ *Id.*, pág.31.

⁹¹ *Id.*, pág.121.

⁹² *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.27.

unos Ángeles "de oro bruñido fino... y sobre sus colores de azul y blanco y otros colores que requieren".⁹³

El 22 de septiembre de 1583 la Cofradía de Nuestra Señora de Ubiera encargó a Juan de Velasco la pintura y ornato del altar mayor, debiendo realizar una imagen de la Asunción en la que los Ángeles tendrían "las ropillas estofadas coloridas de diferentes maneras" como mejor conviniese.⁹⁴

Para el retablo de Santiago en Medina de Rioseco Martínez de Estrada y Juan Alvarez de Valverde se comprometieron, el 22 de noviembre de 1705, a vestir al Ángel de la escena "de una tela preciosa y blanca matizada de diversos colores".⁹⁵

⁹³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.25.

⁹⁴ *Id.*, pág.191.

⁹⁵ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.267; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 673, Folio 329.

CAPITULO XVIII.-

**SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN
SIMBÓLICO-CROMÁTICA EN EL
CUADRO**

XVIII.- SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SIMBÓLICO-CROMÁTICA EN EL CUADRO

Aislar y analizar a los personajes como lo he hecho a lo largo del capítulo anterior es un ejercicio artificial puesto que el color nos manda mensajes cuya significación no proviene sólo de la figura sino del grupo representado en la escena, es decir, de la obra de arte en su conjunto. Sin embargo, he creído útil este método porque sólo el conocimiento detallado de cada parte individual nos puede ayudar a comprender como está construido el todo.

Ningún diseño o color, por sí mismo, es suficiente para sellar a un personaje como bueno o malo. Para que aquél cumpla con eficacia su función diferenciadora y simbólica se precisa de un contexto determinado.

XVIII.1.- Recursos cromáticos y estructurales en la iconografía cristiana

Los artistas recurrieron al color como una herramienta que les permitía establecer significados concretos y lo aplicaron de múltiples maneras en sus composiciones.

- a.- **Principio de aislamiento.** Para lograr de una manera efectiva distinguir a un personaje del resto, el artista podía emplear el color en un contexto aislado o bien utilizarlo exclusivamente para la indumentaria de un personaje o grupo, en claro contraste con todas las demás figuras de la composición (figs.364-366). En ocasiones, el pintor atribuyó un mismo color a las prendas de vestir de diversos personajes (fig.367). La diferencia estriba en la proporción del color usado para cada uno. Los pequeños toques tienen una fuerza mucho menor que el vestuario completo del mismo color y permiten aislar al personaje obligando al espectador a mirarle de forma diferente.

Aunque el principio de aislamiento del color puede observarse en numerosas obras de arte, no en todos los contextos tiene la misma fuerza expresiva. Para que el color cumpla su función diferenciadora es preciso que el espectador conozca el entorno físico en el que ha sido utilizado. Una vez identificado el personaje en cuestión, el conocimiento refuerza la connotación del color aislado.

Normalmente, los pintores recurrieron a este principio para diferenciar al bueno del malo. Los judíos suelen aparecer separados del resto de la composición y, generalmente, constituyen un punto de color brillante en la misma; otro caso interesante es el de San José, cuyo aislamiento de la escena puede verse reforzado mediante el empleo de colores vivos en sus ropajes (fig.368). Pintándoles de esta manera se creaba un mayor contraste entre los personajes vestidos con aquellos colores y las otras figuras de tonos más sombríos.

- b.- **Principio de la forma.** La diferencia en la forma y ajuste del vestuario que lleva cada personaje en el cuadro es otro recurso que permite al pintor diferenciar el bien del mal. Las ropas ajustadas, de colores

brillantes y saturados, fueron elegidas frecuentemente para los enemigos de la fe, contrastando con los trajes largos y holgados, también de vivos colores, reservados para todos los que llevaban una vida ejemplar (figs.369-370).

En cuanto a la elección y distribución del color cualquiera de los tonos brillantes era adecuado y en muchas pinturas podemos observar como el artista utilizó combinaciones de dos o más colores saturados, distribuidos en diferentes prendas del vestido de un personaje, para indicarnos su carácter malvado (figs.371-372). Vestuarios muy entallados y brillantes fueron juzgados desagradables y apropiados para expresar la deshonra y el desprecio, exactamente igual que el vestuario suelto fue considerado virtuoso y, por tanto, conveniente para lo divino y lo santo.

- c.- **Principio del contraste de color.** Generalmente combinado con el principio de la forma y con el principio de aislamiento, el contraste de color (cálido/frío) fue otro medio que el pintor tenía a su alcance para crear imágenes despreciativas. Esta regla aparece frecuentemente en las escenas correspondientes a la Pasión de Cristo en donde la corte de hombres infames (verdugos, ejecutores y soldados) suele vestir con prendas de colores cálidos y ardientes, contrastando con el color frío, tranquilo y suave de la túnica de Cristo (figs.373-374).

Los contrastes de colores han sido utilizados de forma reiterada en la iconografía cristiana para expresar la oposición bien/mal. Un caso interesante lo representan las Crucifixiones con las imágenes de los dos ladrones a los lados de Cristo¹. Son muchas las pinturas en las que el

¹ Para la oposición de los dos ladrones a través del uso del color véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, figs.52-53.

artista ha recurrido al contraste blanco/negro en los paños que cubren los cuerpos de estos tres personajes (blanco para Cristo y el buen ladrón/negro para el mal ladrón), logrando con ello aumentar el carácter malvado de este último (fig.375). A veces, aparecen otros colores, como el rojo y el amarillo, utilizados indistintamente (figs.376-377) o el verde y el amarillo, el primero para el buen ladrón y el segundo para el ladrón impenitente (fig.378).

El mismo fin se conseguía mediante el empleo de colores diferentes para el cabello y la barba, frecuentemente blanco en el buen ladrón y rojo o negro en el otro² (fig.379).

Este tipo de contrastes también sirvió de recurso para establecer una antítesis entre Iglesia y Sinagoga³. En muchas pinturas la primera aparece con vestidos rojos y la segunda con ropajes amarillos (fig.380). Es importante destacar que la denigración de la Sinagoga siguió un curso paralelo a la creciente hostilidad hacia el pueblo judío. Conforme aumentaba el antisemitismo se difundían imágenes desagradables de aquélla y el color, como el resto de los atributos, se empleó para amplificar las connotaciones negativas que se le adscribían. Aunque no fue el único, el amarillo predominó en la elección. La tradición popular que ha asociado este color con la Sinagoga no sólo puede observarse en las obras de arte, sino también en el teatro. Así ocurre en las instrucciones para la escenificación de la Pasión de Donavesdringen, datadas a finales del siglo XV. La aparición de la Iglesia y la Sinagoga es descrita como sigue:

² Ruth Mellinkoff analiza el tema y aporta numerosos ejemplos en el arte medieval del norte de Europa, véase *id.*, vol.I, págs.155-156.

³ Para la representación iconográfica de la Sinagoga puede consultarse BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., págs.105-115. Una bibliografía general sobre el tema se encuentra en MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.255, nota 87. Sobre el simbolismo del color en la Sinagoga véase *id.*, vol.I, pág.49-51.

Entra Cristina la reina, vestida con bellas prendas y mirando como un cristiano, llevando un pequeño pendón rojo con una cruz dorada... Judea (Sinagoga), otra reina, viste como una judía y lleva un estandarte en su mano que es amarillo con un ídolo negro.⁴

- d.- **Prioridad de la estructura sobre el color.** Para el ojo del hombre medieval la materialidad y la estructura de superficies tenían un papel fundamental. Toda configuración le servía para reconocer los lugares y los objetos, para distinguir las zonas y los planos, para establecer ritmos y secuencias, para asociar, oponer, distribuir, jerarquizar y clasificar. La raya, cualquiera que fuese su extensión y color, era considerada un signo con un poder visual superior al ejercido por el color. Pero para que aquella funcionase plenamente era necesario que estuviese opuesta a otras estructuras de superficie. Michel Pastoureau ha agrupado éstas en tres grandes categorías de signos: lo liso, lo sembrado (incluida la mancha) y la raya, expresándose estos dos últimos a través de múltiples variantes⁵.

Normalmente, en las imágenes pintadas medievales las superficies uniformes no son mayoritarias. Cuando aparecen responden a intenciones muy precisas ligadas a destacar algún elemento de la composición y no dejan de constituir una excepción. Lo liso, empleado de manera única, puede mantenerse neutral pero no ocurre igual cuando aparece opuesto a la raya o a la mancha. Cualquiera que sea la superficie en la que haya sido aplicado de este último modo, siempre significará un valor, positivo o negativo.

⁴ Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol. I, pág. 50

⁵ PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit., págs. 37-47.

Lo "sembrado" consiste en una superficie monócroma sobre la que son dispuestas a intervalos regulares pequeñas figuras geométricas o flores de lis. A menudo, estas formas tienen un color más claro que el de la superficie que les sirve de fondo. Al contrario que en el caso anterior, lo "sembrado" siempre expresa una idea de solemnidad, majestuosidad, soberanía o fecundidad. De ahí que la iconografía religiosa haya recurrido frecuentemente a este elemento decorativo para adornar el manto de Cristo y de la Virgen, recordándonos con ello su rango privilegiado (fig.381). Personajes santos gozaron también de este signo distintivo (fig.382).

En cuanto a la mancha podemos decir que es un "sembrado" irregular, aunque atañe no sólo a la distribución desordenada de las figuras, sino también a la forma de las mismas. Con ella se expresa una idea de desorden, de confusión y, como no, de transgresión. Aunque visualmente la frontera diferenciadora entre lo "sembrado" y lo "manchado" no siempre es clara, simbólicamente representan dos mundos totalmente opuestos: el primero evoca lo sagrado y el segundo lo diabólico.

Por último, la raya es lo contrario a lo unido y a la mancha, a los que suele oponerse. Pero expresa algo más: toda superficie rayada indica una acción rítmica o dinámica, es el paso de un estado a otro. En la Edad Media la raya estaba unida a la idea de diversidad, de *varietas*. En algunas ocasiones el término raya (*virgulatus*, *lineatus*, *fasciatus*) y el término variado (*varius*) son sinónimos. Para el hombre medieval todo lo *varius* era signo de impureza, de agresión. Al relacionar ambos términos, la raya connota algo peyorativo y es relacionada con el pecado y la enfermedad. En la iconografía cristiana son habituales las imágenes pintadas en las que personajes traidores, crueles, infames, enfermos,

locos y bufones de corte, aparecen en la escena vistiendo ropas rayadas (figs.383-386).

XVIII.2.- Composiciones bipartitas

El color también fue un medio de diferenciar el universo divino del terrestre. Para ello, el artista podía recurrir a un empleo diverso de las gamas cromáticas, adquiriendo gran importancia la luminosidad y saturación de los tonos elegidos para cada mundo: en el cielo, el color es simbólico y las variaciones de intensidad son mínimas; por contra, en la tierra aquél denota las formas físicas y la modulación cromática depende completamente de la perspectiva.

Con la celebración del Concilio de Trento estas divisiones entre lo profano y lo religioso se agudizaron aún más. La escena bipartita, tan utilizada por los artistas italianos, alcanzaría un papel importantísimo en la pintura española del siglo XVII y permitiría a los artistas componer la escena a narrar en dos espacios sucesivos: uno, real que hacía referencia al mundo material y otro ideal que evocaba el mundo divino⁶ (fig.387).

La inclusión del espacio ideal en el cotidiano y su correcta lectura por parte del espectador planteaban al pintor problemas de orden técnico. Era preciso encontrar un signo que sirviese como clave. Aunque fueron varias las soluciones adoptadas, aquí nos interesa destacar sólo aquella que afectó al color. El diferente tratamiento dado a la luz y, por tanto, a las tonalidades de la composición, permitió mostrar con claridad que el espacio divino era diferente al espacio terrestre. La luz debía venir del lado derecho puesto que el lado izquierdo siempre estaba reservado al mal o a la tentación. De igual manera en la parte superior, reservada al cielo, se situaban los personajes divinos

⁶ Sobre este tema puede verse el análisis de GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, op. cit., págs.252-255.

mientras que en la parte baja eran representadas las cosas terrenas. Además, la luz envolviendo por completo a un personaje servía al pintor para indicar que se trataba de alguien con carácter sagrado, mientras que la ausencia total de ella evocaba el mundo de las tinieblas (figs.388-389).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La obra de arte es el resultado material de una creación en la que materiales, técnica y mensaje van estrechamente unidos. El objeto artístico es capaz de desencadenar una serie de reacciones en el espectador derivadas de la materia elegida por el artista y de la manera en la que éste la ha manipulado, es decir, de la técnica aplicada.

Atendiendo al color como un elemento físico de la imagen pictórica, son innumerables las posibilidades expresivas que brinda al creador, si bien el resultado final dependerá tanto del propio material y de su manipulación técnica, como de la interacción del resto de elementos que constituyen la obra. La íntima conexión entre cada uno de los estratos es fundamental ya que de ellos dependen las propiedades estructurales de aquélla, influyendo de manera directa en la percepción de la imagen. El desconocimiento del modo cómo la obra ha sido realizada materialmente, excluye de ella parte de su información. Por otro lado, el deterioro material de la obra de arte y sus alteraciones cromáticas en la imagen impiden una percepción correcta, dificultándose el proceso de aprehensión de ésta.

El color no es solamente un mero elemento material sino también un medio de comunicación, el portador de un mensaje y el ilustrador de un pensamiento que toma su sentido y función dependiendo del discurso de cada época. Durante siglos la obra

de arte fue un objeto de lectura y sus imágenes cromáticas, con toda la gama de recursos técnicos e iconográficos, se ofrecía al espectador como un medio visible para lograr comprender su contenido espiritual. Así, aquel elemento era en la imagen pintada a la vez superficie, materia, ritmo, estilo, signo, emblema, símbolo...

Lo religioso adoptó en la Antigüedad el color como valor eminentemente simbólico. Para el Cristianismo, aquél era una participación de la luz divina y simbolizaba una fuerza ascensional que permitía al hombre comprender la estructura del Universo. En ese juego jerárquico de luz y sombra, lo eterno/luminoso fue relacionado con Dios y lo perenne/sombrío con el Diablo.

La Iglesia conocedora del poder de impresión directa que ejercía el color sobre el ánimo de quién lo contemplaba, recurrió a él como instrumento de acción pedagógica. Para que las imágenes pintadas cumpliesen con su función religiosa era preciso un código iconográfico (previamente establecido y conocido) que permitiese personificar en forma humana las verdades de la fe. Dicho código estuvo sujeto a una mayor o menor rigidez dependiendo del poder de influencia que en cada época ejerció la autoridad eclesiástica.

El decreto de Trento sobre las imágenes sagradas influyó en las figuraciones de los artistas, insistiendo en el valor que aquéllas tenían para el adoctrinamiento del pueblo sencillo. La exigencia de decoro y de literalidad en la narración llevó a una revisión completa de la iconografía cristiana, si bien la Iglesia fue indulgente con la leyenda al comprender que en muchos casos expresaba mejor que los verdaderos hechos el ideal de los fieles.

Con todo, se exigió al pintor que se atuviese a un código de color adecuado que dependía tanto de la jerarquía del personaje como de la escena narrada. Asimismo, se establecieron recetas figurativas que afectaban a cualquier detalle del personaje (raza, sexo, edad, carácter, vestidos...) Sólo en los elementos considerados meramente decorativos se dejaría cierta libertad de invención.

Al imperativo impuesto por aquellas prescripciones establecidas como ortodoxas se unieron las cláusulas siempre estrictas de los contratos. El cliente, en su ejercicio de control sobre la obra, proporcionaba al pintor los programas iconográficos y las instrucciones precisas para llevarlos a cabo. La Inquisición, Órdenes religiosas, cofradías, teólogos y tratadistas contribuyeron activamente en la fijación de los modelos.

Los colores simbólicos fueron repetidos en cuadros religiosos del mismo tema considerándolos elementos que ayudaban a los fieles en el reconocimiento del personaje representado y permitían la exteriorización de las cualidades de quién los portaba.

Creemos haber demostrado que nunca existió un diccionario de significados cromáticos, es decir, que cada color significaba una sola cosa y era apropiado para una sola ocasión. Los colores siempre han sido símbolos múltiples y su ambigüedad prevaleció en el arte religioso. Ahora bien, que no exista un sistema uniforme para el significado de los colores no implica necesariamente que estemos condenados a estar continuamente errando en un laberinto caótico de significados. De la misma manera que las palabras en el lenguaje, los colores concretan su simbolismo condicionados por la cultura, los rituales, la historia, los hábitos sociales...

Así pues, un color o un diseño de colores por sí mismos no son suficientes para etiquetar a alguien como bueno o malo. El contexto es imprescindible para interpretar correctamente el significado de aquéllos en el vestuario de los personajes representados en una pintura. La información de un individuo, acontecimiento o historia nos facilitará el reconocimiento.

Las características físicas externas de un hombre (personaje) y la correspondencia con su carácter interior fueron explicadas mediante las pseudociencias de la astrología y la fisonomía. Durante toda la Edad Media y aún después, se tendió a relacionar lo simbólico por analogía con la Naturaleza y el Universo. El hombre simbolizaba un mundo en pequeño donde cada una de las partes de su cuerpo, cada

disposición de su alma se relacionaba con los diferentes estados celestes. Microcosmos y macrocosmos quedaban así perfectamente unidos: a cada color le correspondía un astro, un elemento, un humor. La influencia de este pensamiento en el arte y concretamente en la iconografía cristiana fue evidente.

El decoro, en su dimensión de representación conveniente y en su aspecto moralizante, contribuyó al establecimiento de un cromatismo de piel diferente para cada uno de los personajes de la historia sagrada. A través del color el fiel-espectador podía leer como en un libro abierto y comprender el sentimiento que encerraban en su interior. La coloración de la piel y de los cabellos del personaje figurado en la pintura se elegía en función no sólo de la calidad del sujeto, de su edad y sexo, sino también en relación a sus cualidades morales. Al equilibrio físico le correspondió una piel idealmente bella, es decir, aquélla cuyo colorido se encontraba entre el blanco y el rojo. Por contra, una piel sembrada de manchas o con una tonalidad rojiza oscura, fue considerada un síntoma de enfermedad y pecado. Un claro ejemplo de ello lo constituyen en el primer caso las imágenes de Cristo, la Virgen y en general de todos los personajes santos, mientras que las imágenes de Judas y de todos los alejados del bien son deudoras del segundo.

Todas estas interpretaciones hacían referencia a un mismo modelo: la oposición de la luz (supremacía del espíritu) y de las tinieblas (preminencia de la materia). Ángeles y demonios representan el caso más evidente de este antagonismo. En ambos, el color se adecuó a la naturaleza de su ser y al lugar ocupado en relación al resto de los órdenes celestes. Rojo y azul fueron elegidos indistintamente para unos y otros, si bien la diferencia estribó en el contenido o ausencia de luz. Referente a los Ángeles, el monocromismo permitió al artista expresar la espiritualidad e incorporeidad total de los seres más cercanos a Dios, fuente de luz; por contra, el alejamiento del Demonio de su origen divino hizo que cualquier tonalidad participante de negro en su mezcla, fuese conveniente para representarle en el arte. Sólo cuando el Ángel y el Demonio adoptan un cuerpo humano, bien para acercar el mensaje divino a los hombres o bien

para hacerles partícipes del mal, se abandona el monocromismo aunque no el valor simbólico del color.

La antigua costumbre social por la que a través del color se etiquetaba, clasificaba, asociaba y distinguía al individuo de un grupo social concreto y al grupo de la sociedad, afectó también al vestido y a ciertos elementos adicionales del mismo. Considerado la forma visible del interior del hombre, su uso debía adecuarse a la calidad del sujeto, a su forma de vida y a las virtudes o vicios de su alma.

La codificación del color en el vestido -ejercida con la promulgación de textos normativos y leyes suntuarias- se centró en una **función social** por la que se realizaba una compartimentación estamental del individuo o de ciertas minorías y en una **función moral** encaminada a mantener una tradición cristiana de modestia y de virtud.

La presencia o ausencia de cromatismo, la oposición entre la luz y la oscuridad, entre lo denso y lo insaturado, así como la naturaleza y calidad de las materias colorantes usadas en los tintes, fueron algunos de los elementos más significantes en el código indumentario.

El hábito monástico es uno de los ejemplos más antiguos y más fuertemente codificado, en el que la moral se desarrollaba sobre un verdadero sistema emblemático. El rechazo unánime mostrado por todas las Órdenes religiosas hacia el uso de telas teñidas (excluyendo las tonalidades oscuras) y de cualquier decoración (rayas) en las mismas, pone de manifiesto no sólo el deseo de diferenciarse del resto de la sociedad sino, también, la necesidad de mostrar la honestidad interior a través de la decencia en el hábito exterior.

Por contra, los ropajes multicolores y las marcas, generalmente de colores brillantes, sirvieron para designar a todos los que transgredían el orden establecido (bien por practicar una religión no oficial, por causa de enfermedad o por desarrollar un trabajo infame). A pesar de la amplia gama cromática, el amarillo como signo

denigrante se impuso a partir del siglo XIII, contribuyendo a ello las Bulas papales, los Concilios generales, los Sínodos provinciales y la irrupción en el dominio de la creación artística del oro. La influencia de estos hábitos sociales en la iconografía cristiana fue inmediata. Los enemigos de Cristo fueron una y otra vez retratados con vestidos patrones de colores vivos. La inspiración de los artistas en la figuración de Judas se encuentra en estas costumbres sociales y religiosas. De igual manera, los vestidos suntuosos de colores brillantes atribuidos a la Magdalena sugieren el recuerdo de su vida pecadora.

Las ceremonias litúrgicas y especialmente las representaciones teatrales, dejaron una importante huella en el arte al asimilar éste algunos elementos de la puesta en escena. Los cambios más significativos que el hombre experimentaba en su vida religiosa (bautismo, confirmación, matrimonio y funerales) eran celebrados por el sacerdote cuyos vestidos estaban teñidos de diversos colores en función de la fiesta a celebrar; los cuatro y posteriormente siete colores de los hábitos litúrgicos, asociaban las acciones rituales a la totalidad del Universo. El uso del rojo en las vestiduras de Cristo durante su Pasión deriva probablemente de una convención litúrgica. Las variaciones cromáticas que sufren sus ropas están en relación directa con el drama sagrado y fueron asociadas por la alquimia a los diferentes procesos de transmutación que debía sufrir la materia bruta para alcanzar la perfección.

La tendencia de los hombres medievales a carnavalizar las ideas cristianas oficiales relativas al infierno y el recurso de la sátira -con lo que implicaba de crítica social contra las gentes del clero- facilitaron la incursión del Demonio en su aspecto cómico, vistiendo hábito monacal.

El alejamiento paulatino de los dramas litúrgicos de la ceremonia oficial, derivó en el teatro religioso de los Misterios cuya puesta en escena propició la introducción de elementos realistas y profanos, con la consecuente falta de respeto y de verdad histórica hacia lo representado. Inmerso en este sistema de inversión paródica del culto oficial surgió la figura de San José como viejo decrepito, loco bobalición vestido con

ropas campesinas de colores saturados que durante siglos el arte asumió como propio. Sólo cuando la Contrarreforma impulsó las nuevas devociones, aquél modificó su aspecto acercándose al nuevo sentir popular.

Los deseos de un público cada vez más gustoso del sensacionalismo en la escenografía de las paraliturgias unidos a la tendencia hacia el lujo y la ostentación tan favorecidos por el fervor popular, fueron determinantes en la manera cómo los santos aparecían en el arte. Lo profano de sus trajes y la excesiva belleza de sus colores, fueron duramente criticados por la Iglesia que, a través de sus Sínodos pre y postridentinos, intentó frenar tales abusos dando primacía al decoro y a la propiedad.

Es similar la evolución del color en los vestidos de los Apóstoles. Sólo aquéllos que la Iglesia destacó por su papel en el mensaje de Cristo, lograron un puesto relevante en la iconografía y fueron diferenciados del resto mediante un color propio. La costumbre medieval de atribuirles ropas con tonalidades saturadas y brillantes, encontraría una dura oposición en los defensores del Concilio de Trento, para los que aquéllas eran inadecuadas a su rango. Sin embargo, el poder de influencia de esta línea de pensamiento no fue tanto como cabría esperar. El recurso del color para el reconocimiento del personaje, sus referencias simbólicas, la imposición del cliente y el gusto por la copia, pudieron ser factores determinantes en el mantenimiento de la tradición cromática. La gama de colores sombríos o de vestidos sin teñir fue aplicada sólo a los Apóstoles menos importantes.

Sin duda, el mayor alejamiento de los artistas con respecto al pensamiento de la Iglesia se observa en la indumentaria de la Virgen. Las innumerables imágenes de Aquélla con túnica roja y manto azul, tan frecuentes en el arte desde el siglo XIII, derivan de fuentes no eclesiásticas. La asociación simbólica de los pigmentos rojos y azules con la luz divina y la connotación de valor que se les atribuyó debido a su alto precio, fueron apropiados para expresar el puesto de honor que la Virgen ocupaba en la jerarquía sagrada. Las tradiciones de taller y la literatura humanística contribuyeron activamente a su mantenimiento y difusión, eclipsando completamente las opiniones de

los teólogos que exaltaban la humildad de María mediante el rechazo de tintes en sus ropas.

Una vez demostrado que el placer y la instrucción recibidos de las obras de arte con carácter religioso no vienen sólo de la maestría del dibujo, ni de la belleza de los colores ni del valor de la materia, sino de los pensamientos que permitieron su creación en un tiempo y en un espacio concretos, es imprescindible que el espectador-Restaurador descifre el por qué de la presencia y ordenamiento del color en el cuadro como un medio para leerlo correctamente, desentrañando todos y cada uno de los mensajes que la obra de arte encierra. Nada hay sin sentido, todo está en clave para ser "leído". Lo que para nosotros hoy es exclusivamente "visible", era en otras épocas fundamentalmente "legible".

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1.- FUENTES

1.1.- Textos patrísticos, teólogos, tratadistas, filósofos y comentaristas:

Acta Sanctorum, 1668.

ÁGREDA, M^a J. de, *Mística Ciudad de Dios. Vida de Marta*, 1^a ed., Madrid, 1670, 3 vols., (introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, Madrid, 1970).

AGRIPPA DE NETTESHEIM, C., *De occulta philosophia*, 1533.

ALBERTI, L. B., *Sobre la pintura*, (traducción anotada e ilustrada, bibliografía y análisis introductorio a cargo de Joaquín Dols Ruisiñol), Fernando Torres editor, Valencia, 1976.

- *Los Tres Libros de la Pintura*, Colección Tratados, Madrid, 1993.

ALCIATO, *Emblemas*, (edición de Santiago Sebastián), ed. Akal, Madrid, 1985.

ALIGIERI, D., *Obras Completas de Dante Alighieri*, (versión castellana de Nicolás González Ruiz), 4^a ed., BAC, Madrid, 1965.

Anges et démons, (textos patrísticos traducidos por E. de Solons), Zodiaque, Yonne, 1977.

ARIAS, F., *Parte Segvnda del Libro de la Imitacion de Christo nuestro Señor*, Impreffe en cafa de Iuan de Leon, Sevilla, 1599.

ARIOSTO, L., *Orlando Furioso*, (traducido al castellano por Francisco J. Orellana e ilustrado por Gustavo Doré), 1^aed. española, Font y Torrens editores, Barcelona, 1883, 2 vols.

ARISTÓTELES, *Acerca del Alma*, (introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez), ed. Gredos, Madrid, 1978.

ARMENINI, G. B., *De'veri Precetti della Pittura*, Ravena, 1587, (edición de Marina Gorrei, prefacio de Enrico Castelnuovo, Giulio Einaudi editore, Turín, 1988).

BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, 3 vols.

- *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978, 3 vols.

BIRGEN, H. de, *Scivias*, Corpvs Christianorvm, ed. Adelgvndis Führkötter O.S.B., Tvrrnholti, 1978.

BISAGNO, F., *Trattato della Pittura*, Venecia, 1642.

BORGHINI, R., *Il Riposo... in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florencia, 1584. (Reeditado Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1969; BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, Bari, 1962, vol.3).

BORRAMEO, C., *Instrucciones de la Fábrica y del ajuar eclesiásticos*, (introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria), Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Imprenta Universitaria, 1ª ed., Méjico, 1985.

BOVERIO DE SALUCIO, Z., *Primera parte de las chronicas de los frailes menores capuchinos de N.P.S. Francisco*, (traducido por fray Francisco Antonio de Madrid Moncada), Madrid, 1644.

BUENAVENTURA, *Obras Completas*, (ed. bilingüe, dirigida, anotada y con introducciones por los Padres fr. León Amoros, fr. Bernardo Aperrubay, fr. Miguel Oromi), 2ªed., BAC, Madrid, 1957, Tomo II.

CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981.

CAMINERO, F., *Los Santos Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos griegos y latinos. Colección escogida de sus Homilias y Sermones*, (traducción al castellano publicada por la Propaganda Católica), Madrid, 1878.

CANALS Y MARTÍ, J.P., *Memorias sobre la Púrpura de los antiguos restaurada en España*, Madrid, 1789.

CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, (edición, prólogo y notas por Francisco Calvo Serraller), ed. Turner, Madrid, 1979.

CENNINI, C., *El Libro del Arte*, ed. Akal, Madrid, 1988.

CITADELLA, L. N., *Instruzioni al pittor Cristiano ristetto dell'opera latina di Fra Giovanni Interian de Ayala*, Domenico Taddei editore, Ferrara, 1854.

COBARRUVIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. (Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943; ed. Turner, Madrid, 1977).

Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.14711; en la misma Biblioteca se encuentra una copia moderna con el título *Códices de Autos viejos*, Ms.14615).

COMANINI, G., *Il Figgino overo del fine della pittura*, Mantua, 1591. (Reeditado por BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, Bari, 1962, vol.3).

CORNEJO, F. y otros, *Copia de los pareceres y censuras de los reverendisimos padres maestros, y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas*, Madrid, 1632.

DOLCE, L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557, (Carabba Editore Lanziano, Roma, 1775) (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua, ed. Taurus, Madrid, 1969.

EQUICOLA, M., *Libro di natura d'amore*, 1526. (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

ESPINOSA Y MALO, F. L., *El Pincel*, Madrid, 1681. (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1991).

FELIBIEN, E., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I et II)*, (introducción, comentarios al texto y notas por René Démoris), Centre National des Lettres, Société d'édition "Les Belles Lettres", París, 1987.

FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida de Christo Señor Nuestro*, Madrid, 1621.

FOURNA, D. de, *Ermeneutica della pittura*, Nápoles, 1971.

FRESNOY, C. A. du, *L'arte della Pittura*, Roma, 1775.

GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Madrid, 1693, (ed. RODRÍGUEZ-MOÑINO y SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, 1965; también en la ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

GARCÍA SALINERO, *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*, Madrid, 1968.

GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istiore*, Camerino, 1584; (ed. BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, vol.2)

GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Madrid, 1992.

GRACIAN DE LA MADRE DE DIOS, J., *Josefina (Esposo de la Virgen María)*, Madrid, 1944.

INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio. Libri Sex (Ex fide vetvsti codicis...)*, Salamanca, 1570.

INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano y Erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes Sagradas*, traducida al castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, Joaquín Ibarra Impresor, Madrid, 1782, 2 vols.

ITURGAIZ, D., *Arte cristiano y literatura patristica. (Apuntes para una iconografía paleocristiana y bizantina)*, Separata de "Burgense", nº19, Facultad teológica del Norte de España, Burgos, 1978, págs.157-228.

JÁUREGUI, *Rimas*, Sevilla, 1618.

- *Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan... sobre la Exempción del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629. (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

JESÚS, Sta. T. de, *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, s.f.

LAREDO, B. de, *Tratado de San José*, (facsimil de los folios ccv vº a ccxij vº (1534)), ed. Rialp, Madrid, 1977.

LOMAZZO, P., *Scritti sulle Arti*, (introducción y comentarios a cargo de Roberto Paolo Ciardi), Narchi & Bertolli, Florencia, 1973, 2 vols.

- *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Milán, 1584, (Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, Alemania, 1968); (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

Los filósofos presocráticos, (introducciones, traducciones y notas por Conrado Eggers Lau y Victoria E. Julià), Gredos, Madrid, 1986, 3 vols.

MAGNO, L., *Homillas año litúrgico*, Madrid, 1969.

MALDONADO, J. de, *Comentario a los Cuatro Evangelios. III. Evangelio de San Juan*, BAC, Madrid, 1954.

- *Comentario a los Cuatro Evangelios. I. Evangelio de San Mateo*, (versión castellana con introducción y notas por el P. Luis María Jiménez Font), BAC, Madrid, 1956.

MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid, 1990.

MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (edición, prólogo y notas por Julián Gállego), ed. Akal, Madrid, 1988.

Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo, ¿1619?, (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

MIGNE, J. P., *Patrologiae Graeca, Cursus completus*, París, 1837-66, 162 vols.

- *Patrologiae Latina, Cursus completus*, París, 1887, 221 vols.

MOLANO, J., *De Historia sacrorum imaginum et picturarum pro verso earum usu contra abuso*, Lovaina, 1619.

MONSIGNANO, E., *Bullarium Carmelitanum*, Roma, 1715.

MORALES, P. de, *In caput primum Matthaei de Christo Domino, ... Maria, ... Hoseph*, Lugduni, 1614.

MORATO, F. P., *Del significato de colori*, Venecia, 1535.

NACAR FUSTER, E.; COLUNGA, A., *Sagrada Biblia*, (versión ilustrada y directa de las lenguas originales, revisión del texto y de los estudios introductorios por Maximiliano García Cordero, O.P.), BAC, Madrid, 1966.

NADAL, J., *Imágenes de la Historia Evangélica*, (con un estudio introductorio de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos), Universidad de Comillas, ed. El Albir, Barcelona, 1975.

OCCOLTI, C., *Trattato de'colori... con l'aggiunta del significato di alcuni doni...*, Parma, 1568; (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

OROZCO, A. de, *Libro de las vidas y martirios de los bienaventurados Sant Iuan Baptista y Sant Iuan Evangelista*, Madrid, 1580.

PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, ediciones Cátedra, Madrid, 1990).

- *Tratados de erudición de varios autores* (escrito autógrafo, firmado y fechado el 24 de noviembre de 1631.) (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.1713, fols.236r-241r).

PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle Imagine sacre e profane...*, Bolonia, 1582, 2 vols., (ed. BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, vol.2).

PALOMINO, A., *El Museo pictórico y Escala óptica*, Madrid. 1715-1724, (prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, ed. Aguilar, Madrid, 1988, 3 vols).

PARACELSO, *Textos esenciales*, (traducción de Carlos Fortea), ed. Siruela, Madrid, 1995.

PAZ, A. de, *Meditaciones*, 1620.

PINEDA, J. de, *Historia Maravillosa de la vida y excelencias, del Glorioso S. Juan Baptista*, Salamanca, 1574, (Medina del Campo, 1604).

PINO, P., *Dialogo di Pittura*, Venecia, 1548.

PLATÓN, *Diálogos. VI. Filebo, Timeo, Crítica*, (traducciones, introducción y notas por M^a Angeles Durán y Francisco Lisi), edit. Gredos, Madrid, 1992.

- *La República*, (introducción de Manuel Fernández-Galiano), Alianza Editorial, Madrid, 1^a ed. 1988, 2^a reimpresión 1991.

PLINIO, C., *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, (trasladada y anotada por Francisco Hernández), Universidad Nacional de Méjico, Méjico, 1976, varios vols.

RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*, (Primera, segunda y tercera parte), Madrid, 1675.

RINALDI, G., *Il monstruosissimo mostre... diviso in due trattati, nel primo de' quali si ragiona del significato de colori, nel secondo si tratta dell'herbe, & flori*, Ferrara, 1584.

RIPA, C., *Iconología*, ed. Akal, Madrid, 1987, 2 vols.

SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita Chrifti*, Sevilla, 1551.

SANTORO, J. B., *Segunda parte de la Hagiographia y vidas de los sanctos del Nuevo Testamento*, Bilbao, 1585.

SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, edición bilingüe, BAC, Madrid, 1992.

SEVILLA, I. de, *Etimologías*, edición bilingüe, vols.I-II, (texto latino, versión española y notas por Jose Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero), BAC, Madrid, 1982.

SIGÜENZA, J. de, *Vida de San Gerónimo*, (por Tomas Iunti), Madrid, 1595.

- *Historia de la Orden de San Jerónimo, libro tercero: la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, y libro cuarto: Descripción y relación cumplida de todas las partes de la fabrica*, Madrid, 1600-1605; (2ª ed., Bailly-Baillièrre e hijos, 1907-1909, vol.XII de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles).

- *Segvnda parte de la Historia de la orden de San Geronimo*, Imprenta Real, Madrid, 1600.

- *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo doctor de la Iglesia dirigida, al Rey Nuestro Señor Don Philippe III por Fray... de la misma Orden*, Imprenta Real, Madrid, 1605. (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

SORIA, L. de, *De la Passion de Nuestro Señor Jesu Christo*, Sevilla, 1ªed., 1614 (1635).

SORTE, C., *Osservazioni nella pittura*, Venecia, 1580. (ed. BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960, vol.I).

SUÁREZ, F., *José. Esposo de María*, ed. Rialp, Madrid, 1982.

SUECIA, B. de, *Celestiales Revelaciones*, Madrid, 1901.

THEOPHILE, Le Moine, *Essai sur Divers Arts en trois livres*, Laboratoire du CNRS et Ecole Régionale des Beaux-Arts, Valence, ed. Picard, París, 1980.

Tratados de erudición de varios autores, Madrid, 1631.

Trattato della Pittura, e Scultura, uso et abuso loro, composto da un Theologo, e da un Pittore, Florencia, 1652.

Uso de los colores para pintar en miniatura, s.f. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.9335.)

VALLEJO, J. I., *Vida del señor San Josef*, 1774.

VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, (traducción castellana de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso), edit. "El Ateneo", Buenos Aires, 1945, 2 vols.

VEGA, L. de, *Los pastores de Belén*, 1ª ed. 1612, ("Obras sueltas", 16, Madrid, 1788).

VEGA, P. de, *La vida de Nvestro Señor Iesv Christo y de sv Sanctifima Madre. Y de los otros Sanctos, fegun la orden de fus Fieftas*, Sevilla, 1572.

VILLAFANE, J. de, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagines de la reyna de Cielos, Tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, 2ª impresión, Madrid, 1740.

VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y Historia general, en la que se escribe la vida de la Virgen Sacratissima Madre de Dios, Señora Nuestra: y las de los Santos Antiguos...*, Barcelona, 1589.

VILLEGAS, B. de, *Vida de Santa Luthgarda*, Murcia, 1635.

VINCI, L. da, *Tratado de la Pintura*, Colección Tratados, Madrid, 1986.

VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*, (traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, prólogo por Delfín Rodríguez Ruiz), ed. Akal, Madrid, 1987.

VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, (traducción del latín por fray José Manuel Macías), Alianza Forma, Madrid, 1982, 2 vols.

1.2.- Concilios y Sínodos:

Synodiales de Toledo, constituciones del arzobispo D. Blas; item de Tarragona del siglo XIV (1323, 1324 y 1326). (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.13021).

Constituciones Synodales del Arçobispo de Toledo: hechas por el Illuſtriffimo y Reuerendiffimo feñor don Juan Tauera/ Cardenal..., Alcalá de Henares, 1536.

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, (traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala, contiene el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564), 6ª ed., Madrid, 1819.

Concilium Provinciale Valentinum, Valencia, 1566.

Conſtituciones ſynodiales, del obispado de Cuenca, hechas por el illuſtriffimo y Reuerendiſſimo Señor, don fray Bernardo de Fresneda, Obiſpo de Cuenca, Madrid, 1571.

Constituciones hechas entre los ermitaños del reino de Navarra, Navarra, 1586. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.5785, fol.173).

Concilio Ecuménico Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones, (edición bilingüe promovida por la Conferencia Episcopal española), BAC, Madrid, 1993.

MANSI, J., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, (varios volúmenes), París, 1902; Austria, 1960 (vols.11, 13, 16), 1961 (vol.32)

1.3.- Cartas de concierto y contratos de obras:

ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, La Editorial, Zaragoza, 1915-1917-1932, 3 vols.

AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978.

- *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978.

- *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1981.

- *Documentos para la historia de la pintura española*, Tomo I, Madrid, 1994.

ANDRÉS, G. de, "Inventario de Documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca", en Anejo de *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972 (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. Imp.44).

Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Tomo I: Documentos varios, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1927.

- Tomo II: Documentos Varios. Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1928.

- Tomo III: Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Heliodoro Corbacho, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1931.

- Tomo IV: Artífices sevillanos de los siglos XVI Y XVII. Antonio Muro Orejón, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1932.

- Tomo V: Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1932.

- Tomo VI: Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. José Hernández Díaz, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1933.

- Tomo VIII: Doradores y Estofadores..., Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1935.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Tercero, I, Pintores*, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946.

- *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Tercero, II, Pintores*, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946.

- *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo II, Escultores*, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946.

- *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Publicación del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1959.

GLASSER, H., *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, Garland Publishing, Nueva York-Londres, 1977.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a del C., *Documentos para el estudio del arte en Cantabria*, tomo I, Instituto Juan de Herrera, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1973.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*, Cuenca, 1990.

MADURELL I MARIMON, J. M^a, "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos" (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI) (Continuación), en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, II, (1944), págs.7-65.

- "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI) (Continuación). Documentos I", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, II, (1944), págs.25-72.

- "El arte en la Comarca Alta de Urgel", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, III-4, (1945), pág.259-340.

- "El arte en la Comarca Alta de Urgel. (Continuación)", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, IV-1 y 2, (1946), págs.9-172.

- "El arte en la Comarca Alta de Urgel. (Conclusión). Documentos I", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, IV-3 y 4, (1946), págs.297-416.

- "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, II. Apéndice Documental", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, VIII, (1950).

ROKISKI LÁZARO, M^a L., "Datos documentales sobre la pintura conquense del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, n^o253, (1991), págs.77-85.

RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, s.f.

2.- BIBLIOGRAFÍA

AINAUD DE LASARTE, J., *Catalan Painting. From Gothic Splendor to the Baroque*, Éditions d'Art Albert Skira, Ginebra, 1991.

ALARCÓN, R., *La última Virgen Negra del Temple (El enigma templario de Candelaria)*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1991.

ALASTRUEY, G., "Teología de San José", en *Estudios Josefinos*, I, (1947), págs.9-34.

ALBERIGO, G., *Historia de los Concilios Ecuménicos*, ed. Sígueme, Salamanca, 1993.

ALBERS, J., *La interacción del color*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

ALBISSER, E., "La restauración, el psicoanálisis del restaurador", en *Museum*, XLIV, nº174, (1992), págs.105-106.

ALBOCACER, A. de, "Influencia de la reforma capuchina en el modo de representar a San Francisco en la pintura", en *Liber Memorialis Ord. Fraatr. Min.*, Roma, 1928.

ALCOY, R., "Flabelos para el Agnus Dei del Bautista en el siglo XIV", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, Tomo II, nº3, (1989), págs.47-52.

ANDRÉ, J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949.

ANGULO IÑÍGUEZ, D., "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, nº62, (1944), págs.65-69.

- "Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, tomo CLVIII, cuaderno II, (1966), págs.147-186.

APARICI, R.; GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de imágenes*, ed. De la Torre, Madrid, 1989.

ARES, J. d', "A propos des Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.184-194.

ARHEIM, R., *El pensamiento visual*, ed. Endeba, Buenos Aires, 1971.

- *Hacia una psicología del arte y entropía*, Alianza Forma, Madrid, 1980.

- *Arte y Percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

ARONBERG LAVIN, M., "Giovannino Battista: a study in Renaissance Religious Symbolism", en *Art Bulletin*, XXXVII, (1955), págs.85-100.

ARQUILLO TORRES, F. y J., "Estudios realizados con motivo de la restauración de la imagen de Santa María de Guadalupe, Cáceres", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.303-317.

AYALA MALLORY, N., *Bartolomé Esteban Murillo*, (versión española de M^a Luisa Balseiro), Alianza Forma, Madrid, 1983.

AZCÁRATE DE LUXAN, M., "El Tránsito de la Virgen a través del arte", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, Tomo I, n^o1, (1988), págs.121-134.

BAC, H., "La Vierge noire des Atlantes", en *Atlantis*, n^o266, (1972), págs.147-155.

BACAIOCA, F., "El simbolismo del sillar en Paredes de Nava", en *Archivo Español de Arte*, XXII, (1949), págs.260-262.

BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media Fantástica. Antigüedad y exotismo en el arte gótico*, ed. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987.

BARASCH, M., *Light and Color in the Italian Renaissance theory of art*, Nueva York, 1978.

- *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, (versión española de Fabiola Salcedo Garcés), Alianza editorial, Madrid, 1991.

BARBERAN, C., "El Padre José de Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de El Escorial", en *La Ciudad de Dios*, n^o177, (1964), págs.86-99.

BARTHES, R., *Elementos de semiología*, (traducción de Alberto Méndez y Alberto Corazón), Madrid, 1971.

BATJIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El contexto de François Rabelais)*, Alianza editorial, Barcelona, 1974.

BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. (Arte y experiencia en el Quattrocento)*, Colección Comunicación Visual, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

BEAULIEU, M., *El vestido antiguo y medieval*, 1ªed. castellana, Oikos-Tau, Barcelona, 1971.

BEGG, E., *Las Vírgenes Negras. El gran misterio templario*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1987.

BEREFELT, G., *A study on the winged angel: the origin of a motif*, Almquist & Wiksell, Estocolmo, 1968.

BERGER, R., *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, ed. Noguer, Barcelona, 1961.

BERNÍS, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte*, XLIII, nº170, (1970), págs.193-218.

- *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1978.

- *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979.

BERRY, A. Mª, *Pasión, muerte y resurrección de Jesús a través del arte*, Poseidón, Buenos Aires, 1942.

BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973.

BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, (traducción de Juan Godo Costa), 1ªed., Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.

BLAVATSKY, H. P., *La doctrina secreta de los símbolos*, Barcelona, 1925, 4 vols.

BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études Augustiniennes, París, 1966.

BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, (traducción española a cargo de José Luis Checa Cremades), Madrid, 1990.

BOESPFFLUG, F., *Dieu dans l'art*, Les éditions du Cerf, París, 1984.

BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *El arte simbólico*, Madrid, 1902.

BOURGET, P. du, "La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?", en *Actas del VIII Congreso Int. Arq. Cristiana*, (1972), págs.271-272.

BOZAL, V., *El lenguaje artístico*, ed. Península, 1ªed., Madrid, 1970.

BRACHERT, T., *La Patina nel restauro delle opere d'arte*, Nardini Editore, Florencia, 1990.

BRANDI, C., "Some Factual observations about varnishes and glazes", en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº3-4, (1950), págs.9-29.

- "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº1, (1950), págs.3-9.

- "Il Restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità", en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº13, (1953), págs.3-8.

- *Teoría de la Restauración*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

BRAUN, J., *Diccionario Manual de Liturgia*, (traducido de la 2ª ed. alemana por R.P. Bruno Ávila (Benedictino de Silos)), ed. Voluntad, Madrid, 1927.

BREHIER, L., *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, París, 1904.

- *L'art chrétien. (Son développement iconographique, des origines a nos jours)*, 2ªed., Henri Laurens éditeur, París, 1928.

BROWN, J., *La edad de Oro en la pintura en España*, ed. Nerea, Madrid, 1990.

BRUCE GOLDSTEIN, E., *Sensación y percepción*, ed. Debate, Madrid, 1988.

BRUSATIN, M., *Historia de los colores*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.

BRUYNE, E. de, *La estética de la Edad Media*, (traducción de Carmen Santos y Carmen Gallardo), La Balsa de la Medusa, ed. Visor, Madrid, 1987.

BRYSON, N., *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*, (versión española de Consuelo Luca de Tena), Alianza Forma, Madrid, 1991.

BURCKHARDT, T., *Símbolos*, (traducción de Francesc Gutiérrez), ed. de la Tradición Unánime, Barcelona-Palma de Mallorca, 1982.

- *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, (traducción de Ana Mª de la Fuente), ed. Paidós, Barcelona, 1994.

BURNSTOCK, A., "The Fading of the Virgin's Robe in Lorenzo Monaco's "Coronation of the Virgin", en *National Gallery Technical Bulletin*, 12 (1988), págs.58-65.

BURTON RUSSELL, J., *The Devil. Perceptions of evil from antiquity to primitive christianity*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1987; (traducción de Rufo G. Salcedo, ed. Laertes, Barcelona, 1995).

CABRERA, J. M^a; GARRIDO, M^a del C., "Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego", en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo II, n^o4, (1981), págs.27-48.

CABROL, F.; LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne et de Liturgie*, Letourzey et Ané éditeurs, París, 1914 (1924).

CACCIARI, M., *El ángel necesario*, (traducción de Zósimo González), La Balsa de la Medusa, ed. Visor, Madrid, 1989.

CAHIER, Ch., *Les caractéristiques des saints dans l'art populaire*, París, 1867, 2 vols.

CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.

CALDERÓN BENJUMEA, C., *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*, Sevilla, 1990.

CALVESI, M., "Arte e alchimia", en *Arte e Dossier*, n^o4, Florencia, 1986.

CALVO MARTÍNEZ, A. M^a, "Estudio de la pintura gótica sobre tabla en la corona de Aragón", en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cuenca*, Cuenca, 1994, págs.573-584.

CAMERON, A., *Continuity and change in Sixth-Century Byzantium*, Variorum reprints, Londres, 1981.

CAMÓN AZNAR, J., "El estilo trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, n^o12, (1945), págs.429-441.

- "La iconografía en el arte trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, n^o20, (1947), págs.385-394.

- *La Pasión de Cristo en el arte español*, BAC, Madrid, 1949.

CAMPBELL, L.; BOMFORD, D.; ROY, A.; WHITE, R., "The Virgin and Child before a Firescreen: History, Examination and Treatment", en *National Gallery Technical Bulletin*, 15 (1994), págs.20-35.

CANSELIET, E., "Notre-Dame de Dessous terre", en *Atlantis*, n^o266, (1972), págs.156-163.

- *La alquimia explicada sobre sus textos clásicos*, Luis Carcamo editor, Madrid, 1981.

CANTÓ RUBIO, J., *Símbolos del arte cristiano*, Universidad Pontificia de Salamanca, Cátedra "El lenguaje del Arte", Salamanca, 1985.

CAÑEDO-ARGÜELLES, C., *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*, (prólogo de Victor Nieto Alcaide), Colección Ethos, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982.

- "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", en *Revista de Ideas Estéticas*, XXXII, nº127, (1974), págs.223-242.

CARLI, E. von., *Museen von Siena*, Wilhelm Goldmann Verlag München, 1961.

CARO BAROJA, J., *Historia de la Fisiognómica. (El rostro y el carácter)*, Colección Fundamentos, ed. Istmo, Madrid, 1988.

CASTELLI, E., *Simboli e Imagini: studi di Filosofia dell'Arte Sacra*, Centro Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1966.

- *De lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica*, (traducción del italiano Humberto Giannini), ed. de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1963.

CHAMPEAUX, G. de, *Introducción a los símbolos*, ed. Encuentro, Madrid, 1984.

CHATELET, A.; RECH, R., *Le Monde Gothique. Automne et Renouveau. (1380-1500)*, L'Univers des Formes, éditions Gallimard, París, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, ed. Herder, Barcelona, 1988.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, ed. Labor, Barcelona, 1979.

CLOQUET, M. L., "Les Anges", en *Revue de l'art chrétien*, III, (1907), págs.165-231 y 299-309.

COLLINET-GUERIN, M., *Histoire du nimbe*, Nouvelles editions Latines, París, 1961.

CONDE, R., *La Beata Beatriz de Silva. Su vida. Fundación de la Orden de la Purísima Concepción*, Madrid, 1931.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a P., *Los sermones y el arte*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980.

DERIBERE, M., *El color en las actividades humanas*, ed. Tecnos, Madrid, 1964.

DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y Conservación del arte pictórico*, Arte Restaura, Madrid, 1975.

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1976, vol.I.

DIDIOT, J., "Saint Joseph et l'art chrétien primitif", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.216-241.

DIDRON, M., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Imprimerie Royale, París, 1843.

- *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, (traducido del Ms. bizantino *Le Guide de la peinture* por Paul Durand), París, 1845.

DOERNER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, ed. Reverté, Barcelona, 1989.

DONADEO, M., *Iconos de Cristo y de Santos*, (traducido por Eloy Requena Clavo), ed. Paulinas, Madrid, 1990.

DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

DRIVAL, E. van, "L'iconographie des anges", en *Revue de l'art chrétien*, (1866).

DRONKE, P., "Tradition and innovation in medieval western colour imagery", en *Eranos Yearbook*, XLI, (1972), págs.51-107.

DUCHAUSSOY, J., "Vierge cosmique et Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.164-168.

DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M., *La Bible et les Saints*, Flammarion, París, 1990.

DUMEZIL, G., "Albati, russati, virides", en *Rituels indoeuropéens à Rome*, París, 1954, págs.45-61.

DUPOY-PACHERAND, F., "Du symbolisme cosmique aux Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.133-146.

ECO, U., *Tratado de semiótica general*, ed. Lumen, Barcelona, 1981.

- *Signo*, ed. Labor, Barcelona, 1980.

- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, ed. Lumen, Barcelona, 1972.

EHRENZWIG, A., *El orden oculto del arte*, ed. Labor, Barcelona, 1973.

ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, 3ª reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

- *Mito y realidad*, ed. Labor, Barcelona, 1992.

- *Lo sagrado y lo profano*, ed. Labor, Barcelona, 1994.

ELIZALDE, I., *Entorno a las Inmaculadas de Murillo*, ed. Sapiencia, Madrid, 1955.

El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos, *San Juan de los Panetes* Lonja *Palacio Arzobispal (5 octubre-6 enero), Zaragoza, 1991-1992.

El mundo de los Osona (ca.1460-1540), Museo de Bellas Artes San Pío V, Generalitat Valenciana (29 noviembre-23 febrero), Valencia, 1995.

El Siglo de Oro de la Pintura española. Ciclo de Conferencias, Fundación Amigos del Museo del Prado, ed. Mondadori, Madrid, 1991.

EMOND, C., "L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux", en *Académie Royale de Belgique, Mémoires (Classe des Beaux-Arts)*, XII, fasc.5, 1961.

"En busca de identidad. Eco y glosa de Copenhague-84", en *VII Congreso de Conservación-Restauración de Bienes Culturales*, Vitoria, 1991, págs.80-84.

Encyclopadeia Judaica, Jerusalem 1971-1972, 16 vols.

ESCANCIANO NOGUERA, S., "Una Inmaculada de Gregorio Hernández de la Catedral de Astorga", en *Archivo Español de Arte*, nº23, (1950).

ESTEBAN LLORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990.

EWALD-SCCHUBECK, F., "Estudios sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente sobre los cuadros de Murillo", en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, nº149, (1965), págs.43-57.

FELLER, R. L., "Color change in oil paintings", en *Carnegie Magazine*, (1954), págs.276-285.

- "Dammar and mastic varnishes-hardness, brittleness, and change in eight upon drying", en *Studies in Conservation*, III, nº4, (1958), págs.162-174.

- "Problems in the Investigation of Picture Varnishes", en *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, (1976), págs.137-143.

FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé editores, Buenos Aires, 1956.

FERRANDO ROIG, J., *Simbología cristiana*, Juan Flors editor, Barcelona, 1958.

- *Iconografía de los santos*, ed. Omega, Barcelona, 1950.

FERRAZ, A., *Teorías de la naturaleza de la luz (de Pitágoras a Newton)*, (prólogo de Carlos París Amador), ed. Dossat, Madrid, 1974.

Fiestas y Liturgia, Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

Flämische Malerie im Kunsthistorischen Museum Wien, SVInternational, Schweizer Verlagshaus, Zurich, 1989.

FLICHER, A.; MARTÍN, V., *Historia de la Iglesia*, (edición española bajo la dirección de José M^a Javiene), Valencia, 1976.

FLORES ARROYUELO, F., *El diablo en España*, Alianza editorial, Madrid, 1985.

FOATELLI, N. J., "La Vierge Noire de París: Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance", en *Atlantis*, n^o266, (1972), págs.180-183.

FOE, D. de, *Historia del Diablo*, ed. Peralta, Madrid, 1978.

Formas carnavalescas en el arte y la literatura, (edición al cuidado de Javier Huerta Calvo), Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987), ed. del Serbal, Barcelona, 1989.

FOULCHE-DELBOSC, R., "La légende de Judas Iscariote" en *Revue Hispanique*, XXXVI, (1916), págs.135-149.

FRANCASTEL, P., *Sociología del arte*, (traducido al castellano por Susana Soba Rojo), Alianza editorial, Madrid, 1975.

FRANCES, R., *Psicología del arte y de la estética*, (traducción al castellano Ana Guasch, ed. Akal, Madrid, 1985.

FREEDBERG, D., *El Poder de las imágenes. (Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta)*, (traducción de Purificación Jiménez y Jerónima G^a Bonafé), ed. Cátedra, Madrid, 1992.

FURIÓ, V., *Ideas y formas en la representación pictórica*, ed. Anthropos, Barcelona, 1991.

GAGE, J., *Color y Cultura. (La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción)*, ed. Siruela, Madrid, 1993.

GAIGNEBET, C.; LAJOUX, J.D., *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, París, 1985.

GÁLLEGO, J., "El color en Zurbarán", en *Goya*, nº64-65, (1965), págs.296 y ss.

- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 3ªed., Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1991.

GARCÍA ASENSIO, T., *La forma cromática un intento de sistematización*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

GARCÍA-BERMEJO PIZARRO, S., *Código, forma y color (una concepción integral del color y la forma con aplicaciones y comprobaciones psicológicas)*, ed. Oriens, Madrid, 1980.

GARCÍA FONT, F., *Historia de la Alquimia en España*, Madrid, 1976.

GARCÍA GUINEA, M. A., "La representación de San José a través de la pintura italiana", en *Estudios Josefinos*, nº1, (1947), págs.65-85.

- "San José en la vida y en la iconografía medieval", en *Estudios Josefinos*, nº3, (1948), págs.76-110.

- "San José en el arte barroco español", en *Estudios Josefinos*, nº4, (1948), págs.187-216.

- "San José en la pintura germana gótico-renacentista", en *Estudios Josefinos*, nº5, (1949), págs.81-108.

- "El sentimiento paternal de San José en las representaciones artísticas", en *Estudios Josefinos*, nº11, (1952), págs.109-128.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F., *Iconografía mercedaria: Nolasco y su obra*, en *Revista Estudios*, (1985).

GARCÍA PÁRAMO, A. Mª, "Los Santos y sus atributos iconográficos", en tirada aparte de *Miscelánea de Arte*, (1982), págs.25-26.

- *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, París, 1982.

- *Thesaurus iconographique: système descriptif des représentations*, Le Léopard d'Or, París, 1984.

GARRIDO, M^a C., "La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del siglo XVII", en *Boletín del Museo del Prado*, nº4, 11, (1983), págs.77-95.

- "Los aglutinantes en la pintura", en *Boletín del Museo del Prado*, III, 7, tomo IX, (1988), págs.118-123.

- *Velázquez. Técnica y Evolución*, Museo del Prado, Madrid, 1992.

GASNIER, M., *Los silencios de San José*, (traducción de Joaquín Esteban Perruca), ed. Palabra, Madrid, 1960.

GASOL I LLORENS, A. M^a, *El icono: rostro humano de Dios*, Pagès editors, Lleida, 1993.

GAVEL, J., *Colour. A study of its Position in the Art Theory of the Quattro & Cinquecento*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Almqvist & Wiksell International, Estocolmo, 1979.

Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 1990.

GEREMEK, B., *The Margins of Society in Late Medieval Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

GERRITSEN, F., *Evolution in color*, Shiffer Publishing, Pensilvania, 1988.

GERSTNER, K., *Las formas del color, la interacción de elementos visuales*, Hermann Blume, Madrid, 1988.

GETTENS, R. J.; FITZHUGH, E. W., "Azurite and Blue Verdites", en *Studies in Conservation*, 11, (1966), págs.54-61.

GETTENS, R. J.; FELLER, R. L.; CHASE, W. T., "Vermillion and Cinnabar", en *Studies in Conservation*, 17, (1972), págs.45-69.

GIBSON, J., *La percepción del mundo visual*, ed. Infinito, Buenos Aires, 1974.

GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art religieux (Architecture. Couleurs. Costume. Peinture. Naissance de l'Allégorie)*, (prefacio de Valenti Bresle), éditions de la Maisnie, París, 1979.

GIOVANOLI, R.; MÜHLETHALER, B., "Investigation of discoloured smalt", en *Studies in Conservation*, 15 (1970), págs.37-44.

- GIRAUD, P., *La Semiología*, Siglo XXI, México, 1979.
- GIRAUD, M. F., *Aproximación a los iconos*, ed. Paulinas, Madrid, 1990.
- GISPER Y DE FERRATER, J. de, *Una nota d'Arqueología cristiana. La indumentaria en los Crucifixs*, Barcelona, 1895.
- GODWIN, M., *Ángeles. Una especie en peligro de extinción*, (traducción de Carmen Geronés y Carlos Urritz), ed. Robinbook, Barcelona, 1976.
- GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y percepción*, (versión castellana de Julio Lillo Jover), Colección Universitaria, editorial Debate, Madrid, 1988.
- GOMBRICH, E. H., "Dark Varnishes: Variations on a theme from Pliny", en *The Burlington Magazine*, CIV, nº707, (1962), págs.51-55.
- "Controversial Methods and Methods of Controversy", en *The Burlington Magazine*, CV, nº720, (1963), págs.90-93.
 - *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
 - *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987.
 - *Arte, percepción y realidad*, ed. Paidós, Barcelona, 1983.
 - *El legado de Apeles*, Alianza Forma, Madrid, 1993.
- GÓMEZ SEGADÉ, J. M., "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo I, nºI, (1988), págs.159-185.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M; RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J., "La preparación e imprimación de los soportes pictóricos de madera y tela según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.169-185.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Método iconográfico*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephaite, Vitoria-Gasteiz, 1991.
- GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, (versión española de Francisco Díez del Corral), Alianza Forma, Madrid, 1985.

- Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1972, Tomo VI.
- GRANDIS, L., *Teoría y uso del color*, ed. Cátedra, Madrid, 1985.
- GRIVOT, D., *Le Diable dans la cathedrale*, éditions Morel, París, 1960.
- GROUPE, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, (traducción a cargo de Manuel Talens Carmona), ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*, ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
- GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura Gótica Catalana*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1986.
- GUENON, R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, 1976.
- GUERRA, M., *Simbología románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.
- GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949.
- GUIX, J. M^a, "La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en *Miscelánea*, Comillas, XXII, (1954), págs.321-325.
- GUTIÉRREZ, B., *Historia de Jeréz de la Frontera*, Jeréz, 1886, (Mss.1787).
- H. J., "Le symbolisme des couleurs liturgiques", en *Revue de l'art chrétien*, XIII, (1902), págs.46-49.
- HAAG, H., *El Diablo. Su existencia como problema*, ed. Herder, Barcelona, 1978.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza editorial, Madrid, 1987.
- HALL, M. B., *Color and technique in Renaissance Painting. (Italy and the North)*, J.J. Augustin, Publisher, Locust Valley, Nueva York, 1987.
- *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- HELYOT, P., *Histoire des Ordres Monastiques, religieux et militaires, et des congrégations séculières de l'un et l'autre sexe*, París, 1714-1719, 8 vols.
- HENDY, P.; LUCAS, A. S., "Les preparations des peintures", en *Museum*, XXI, n^o4, (1968), págs.245-256.

HENRY, G., *The Madonne in Art*, London House of Beric, Londres, 1947.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971.

HERNÁNDEZ PERERA, J., "Los plateros madrileños de la Cera Verde", en *Archivo Español de Arte (Varia)*, XXV, (1952), págs.87-89.

- "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", en *Archivo Español de Arte*, XXVII, nº105, (1954), págs.47-62.

Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1993.

Historia Universal del Arte, tomo V: *El Renacimiento*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988.

Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz (Fontiveros, 1542-Úbeda, 1591), Guadalajara, Pastrana, 1991.

HORNEDO, F. de, "La pintura de la Inmaculada en Sevilla. 1ª mitad del siglo XVII", en *Miscelánea*, Comillas, XX, (1953), págs.167-198.

HORNEDO, R. M. de, "El arte de Trento", en *Revista Razón y Fe*, nº131, (1945), págs.202-232.

- "Arte tridentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, III, nº12, (1945), págs.443-473.

HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media. (Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos)*, (versión española de José Gaos), 10ª reimpresión, Alianza editorial, Madrid, 1993.

HUYGHE, R., "Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre", en *Museum*, III, nº2, (1950), págs.199-206.

HUYNEM, J., *El enigma de las vírgenes negras*, (traducción de Rosa Mª Bassols), 1ª ed., ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1972.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Pintura Conquense del siglo XVI. (Introducción. Primer Renacimiento)*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1993.

- *Pintura Conquense del siglo XVI. (El Renacimiento Pleno)*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1994.

ITTEN, J., *Art de la couleur*, Dessain et Tolra, París, 1979.

JAJCZAY, J., *La Navidad en el Arte*, (traducción a cargo de Kálmán Fabula), ed. Daimon, Barcelona, 1976.

JENNER, H., *Christ in Art*, Londres, 1923.

JENSEN, L. B., "Royal Purple of Tyre", en *Journal of Near Eastern Studies*, American Institute of Biological Sciences, págs.104-118.

JIMÉNEZ PÉREZ, J. C., *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

JUNG, C. G., *Psicología y alquimia*, (traducción de Ángel Sabrido), Plaza & Janes, Barcelona, 1989.

KANIZSA, G., *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, ed. Paidós, Barcelona, 1986.

KECK, S., "Mechanical alteration of the paint film", en *Studies in Conservation*, 14, (1969), págs.9-30.

KEPES, G., *El lenguaje de la visión*, ed. Infinito, Buenos Aires, 1979.

KEPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*, Madrid, 1986.

KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e l'angelo turchino", en *Rivista di archeologia christiana*, XVI, (1940), págs.209-227.

KLEISER, L. M., *Refranero general ideológico español*, (edición facsímil), editorial Hernando, Madrid, 1978.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *Saturno y la melancolía. Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, (versión española de María Luisa Balseiro), Alianza Forma, Madrid, 1991.

KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Alquimia. El arte secreto*, (versión castellana Ross Smith y Ana Cuadrado), Debate ediciones del Prado, Madrid, 1993.

KNAPP, G., *Angels, Archangels and All the Company of Heaven*, Prestel, Munich-Nueva York, 1995.

KRAUS, H., *The living theatre of medieval art*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1967.

KRIEGLER, M., *Les Juifs à la fin du Moyen Âge dans l'Europe méditerranéenne*, Hachette littérature, 1979.

KÜNZ, H., "Verdigris and Copper Resinate", en *Studies in Conservation*, 15, (1970), págs.12-36.

KÜPPERS, H., *Fundamentos de la teoría de los colores*, 4ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

KURZ, O., "Varnishes, Tinted varnishes, and Patina", en *The Burlington Magazine*, CIV, nº707, (1962), págs.56-59.

- "Time the Painter", en *The Burlington Magazine*, CV, nº720, (1963), págs.94-98.

LADOUE, P., "La scène de l'Annonciation vue par les peintres", en *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 39, (1952), págs.351-370.

LAFONTAINE, R. H., "Decreasing the yellowing rate of dammar varnish using antioxidants", en *Studies in Conservation*, 24, (1979), págs.14-22.

LAFUENTE FERRARI, E., *El Prado. Pintura española siglos XVII y XVIII*, Libro Film Aguilar, Madrid, 1969.

LAMBORN WILSON, P., *Angels. (Messengers of the Gods)*, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1994.

LANGTON, E., *Satan, A portrait*, Skeffington and Son, Londres, 1945.

"La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura", en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, nº2, (1917), págs.113-128.

Las Bellas Artes: Arte alemán y español hasta 1900, (traducido del inglés por I. Cifuentes), Londres, 1970.

- *Orígenes del arte occidental*, (traducido del inglés por R. Terán), Londres, 1970.

Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León, Salamanca, 1988.

Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos, Burgos, 1994.

LAURIE, A. P., *La práctica de la pintura, métodos y materiales empleados por los pintores*, (traducción española de Miguel López y Atocha), ed. Hernando, 1ª ed., Madrid, 1935.

- LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, ed. Cátedra, Madrid, 1988.
- LEE, W. R., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid, 1982.
- LEFÈVRE, A., "¿Ángel o bestia?", en *Satán*, (1975), págs.13 y ss., (traducción de *Études Carmelitaines*, 1948.)
- LELEKOV, L., "Restaurar y exponer: una cuestión de interpretación", en *Museum*, XLIV, nº174, (1992).
- LENNEP, J. van, *Arte y Alquimia. Estudio de la iconografía y de sus influencias*, editora Nacional, Madrid, 1978.
- Les Couleurs au Moyen Âge*, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, Senifiance nº24, Publications du CUERMA, Université de Provence, 1988.
- Les grandes siècles de la Peinture. La Peinture Gotique*, (textos por Jacques Dupont y Cesare Gnudi), Skira, Génova-París-Nueva York, 1954.
- *Le Quinzième Siècle. De van Eyck a Botticelli*, (textos por Jacques Lassaigue y Giulio Carlo Argan), Skira, Génova, 1955.
- Les Noces de Caná de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration*, éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 1992.
- LEVRON, J., *Le Diable dans l'art*, éditions Auguste Picard, París, 1935.
- LLAMERA, B., *Teología de San José*, edición bilingüe, (versión e introducción por el mismo autor de la *Suma de los dones de San José* por fray Isidoro de Isolano), BAC, Madrid, 1953.
- LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la Inquisición en España*, edición ilustrada, ed. Hiperión, Madrid, 1981, vol.I
- LÓPEZ CHUCHURRA, O., *Estética de los elementos plásticos*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1971.
- LÓPEZ DE ESTRADA, F., "Pintura y Literatura: una consideración estética en torno de la Santa Cena de Nazaret de Zurbarán", en *Archivo Español de Arte*, XXXIX, nº153, (1966), págs.25-50.
- LÓPEZ MARTÍN, J., *La liturgia de la Iglesia*, Sapientia Fidei (Serie de Manuales de Teología), BAC, Madrid, 1994.

- LUANCO, J. R. de, *La alquimia en España. (Escritos inéditos, noticias y apuntamientos que pueden servir para la historia de los adeptos españoles)*, ed. Obelisco, Barcelona, 1995.
- LUZZATTO, L.; POMPAS, R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Rusconi, Milán, 1988.
- MACLAREN, N.; WERNER, A., "Some Factual Observations about Varnishes and Glazes", en *The Burlington Magazine*, nº563, (1950), págs.189-192.
- MAGNUS, H., *Evolución del sentido de los colores*, (versión de Carlos López Fuentes), Hachette, Buenos Aires, 1976.
- MALDONADO DE GUEVARA, F., "La teoría de los estilos y el período trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº12, (1945), págs.473-494.
- MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, 4ªed., Librairie Armand Colin, París, 1931.
- "Le type de saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects", en *Revue des Deux Mondes*, nº2, (1951), págs.53-61.
 - *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, 9ªed., Librairie Armand Colin, París, 1958.
 - *El Barroco. (El arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes)*, ed. Encuentro, Madrid, 1985.
 - *El Gótico*, ed. Encuentro, Madrid, 1986.
- MALINS, F., *Mirar un cuadro. (Para entender la Pintura)*, Hermann Blume, Madrid, 1983.
- MALTESSE, C., *Las técnicas artísticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1980.
- MANAUT VIGLIETTI, J., *Técnica del arte de la pintura o libro de la pintura*, edit. Dossat, Madrid, 1959.
- MARANGONI, M., *Cómo se mira un cuadro*, ed. Destino, Barcelona, 1962.
- *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*, (traducción de Ángel de Apráiz), Espasa Calpe, Madrid, 1973.

- MARELA, P., "El arte sacro en las normas directivas de la Santa Sede", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº79, (1962), págs.191-204.
- MARETTE, J., *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois (du XIIe au XVIe siècle)*, Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, éditions A.& J. Picard & Cie., París, 1961.
- MARÍN, L., *Estudios semiológicos*, Comunicación, Madrid, 1978.
- MARIJNISSEN, R. H., *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Arcade, Bruselas, 1967.
- MARROU, H.I., "Un ángel caído, ángel a pesar de todo...", en *Satán. Estudios sobre el Adversario de Dios*, (1975), págs.147 y ss.
- MARTIGNY, M., *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, Nouvelle édition, París, 1877.
- MARTIN, E.; SONODA, N.; DUVAL, A. R., "Contribution a l'étude des preparations blanches des tableaux italiens sur bois", en *Studies in Conservation*, 37, (1992), págs.82-92.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La policromía en la escultura castellana", en *Archivo Español de Arte*, XXVI, (1953), págs.295 y ss.
- "Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, núm.3, (1989), págs.11-24.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "Imágenes-tipo y modus orandi: las variantes iconográficas del santo en la pintura del renacimiento italiano", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.30-35.
- *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ KLEISER, L., *Refranero general ideológico español*, ed. facsímil, editorial Hernando, Madrid, 1978.
- MARTINOV, S. J., "Iconographie de Saint Jean l'Evangéliste", en *Revue de l'art chrétien*, X (XXVIIe), (1878).
- "Iconographie de S. Jean L'Evangéliste (dans les plus récentes publications russes", en *Revue de l'art chrétien*, XI (XXVIIIe), (1878).

MASSERON, A., *Sainte Anne*, L'Art et les Saints, Henri Laurens éditeur, París, 1926.

- *Saint Jean Baptiste dans l'art*, B. Arthaud, París, 1957.

MCKIM-SMITH, G.; ANDERSEN BERGDOLL, G.; NEWMAN, R., *Examining Velázquez*, Yale University Press, Londres, 1988.

MEL EDMUNDS, M., "The Saint-Baume and the iconography of Mary Magdalene", en *Gazette des Beaux-Arts*, CXIV, (1989), págs.11-28.

MELLINKOFF, R., "Judas's red hair and the Jews", en *Journal of the Jewish Art*, IX, (1983), págs.31-46.

- *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, California, 1993, 2 vols.

- "Demonic Winged Headgear", Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles, 1985, págs.367-381.

Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de béns culturals nobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988, Barcelona, 1988.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 4ª ed., Madrid, 1974, 2 vols.

MERRIFIELD, M., *Original Treatises on the Arts of Painting*, Dover Publications, Nueva York, 1967, 2 vols.

MESSADIE, G., *El Diablo. (Su presencia en la mitología, la cultura y la religión)*, (traducción de Joseba Bioz dum), Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1994.

METZGER, T. y M., *Jewish Life in the Middle Ages (Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries)*, Publishers of Fine Art Books, Nueva York, 1982.

Millenym. Historia y Arte de la Iglesia catalana, Generalitat de Catalunya (3 mayo-28 julio), Barcelona, 1989.

MIRABENT, F., "Una interpretación del trentismo en Estética", en *Revista de Ideas Estéticas*, III, nº12, (1945), págs.495-510.

MODE, H., *Animales Fabulosos y Demonios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

MOLINER, M., *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984, 2 vols.

- MONTABERT, M., "Du caractère symbolique des principales couleurs employées dans les peintures chrétiennes", en *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube*, IX, nº65-72, (1838-1839), págs.17-29.
- MONTANER LÓPEZ, E., "Piadosas significaciones en la devoción postridentina", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario Marqués de Lozoya, Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.36-42.
- MONTES BARDÓ, J., *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*, Sevilla, 1978.
- MORALES, A. J., "Murillo restaurador y Murillo restaurado", en *Archivo Español de Arte*, 240, (1987), págs.475-480.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, ed. Taurus, Madrid, 1984.
- MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica de la pintura. (Los diversos procedimientos. Las enfermedades de los cuadros. Los cuadros falsos)*, (versión castellana de José M^a Fernández Alvaríño), Colección Numen, Buenos Aires, 1955.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de la Sagrada Familia*, Caja Sur Publicaciones, Córdoba, 1994.
- Mosaics*, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1989.
- MÜHLETHALER, B; THISEEN, J., "Smalt", en *Studies in Conservation*, 14, (1969), págs.47-61.
- MULCAHY, R., "En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez", en *Varia Archivo Español de Arte*, 250, (1990), págs.304-309.
- MUNTADA TORRELLAS, A., *Misal Rico de Cisneros*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992.
- MUÑOZ VIÑAS, S., "¿Por qué (y como) modifican los barnices el aspecto de una pintura? Elementos para la elaboración de un modelo teórico", en *Pátina*, nº7, (1995), págs.78-82.
- NICODEMI, J., *La Virgen: desde sus orígenes al Renacimiento*, Sociedad Editora de Arte Ilustrada, Roma, 1924.
- NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el Arte. (Vida de un tema iconográfico)*, Madrid, 1950.

NIETO GALLO, G., "San José en el arte español", en *Estudios Josefinos*, nº2, I, 1947), págs.219-236.

JOLA, A. M. di, *Historia del Diablo. (Las formas, las vicisitudes de Satanás y su niversal y maléfica presencia en los pueblos desde la Antigüedad a nuestros días)*, traducción de M. García Viñó), ed. Edaf, Madrid, 1992.

BRIST, B., *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, éditions le ycomore, París, 1982.

ROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco. De poesía y de pintura*, (ed. facsímil), ranada, 1989.

- *Mística, Plástica y Barroco. (De Poesía y de pintura)*, (ed. facsímil), Madrid, 1989.

ROZCO PARDO, J. L., *San José en la escultura granadina. (Estudio sobre la istoria de una imagen artística)*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Letras, ranada, 1974.

RTIZ, G., *El significado de los colores*, edit. Trillas, 1ª ed., Méjico, 1992.

ALOU, J. Mª; PARDO, J. Mª, *Sobre una tabla de Joan de Joanes a Mallorca i la intura del segle XVI*, Palma de Mallorca, 1984, págs.42-45.

ANOFISKY, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza editorial, Madrid, 1979.

- *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

ARÍS, J., *El espacio y la mirada*, ed. Taurus, Madrid, 1967.

ASSERON, R., *L'ouvre d'art et les fonctions de l'apparence*, París, 1962.

ASTOUREAU, M., "Formes et couleurs des désordre: le jaune avec le vert", en *lédiévales*, IV, (1983), págs.62-83.

- "Couleus, Décors, Emblèmes", en *Materiaux pour l'histoire des cadres de vie dans l'Europe Occidentale (1050-1250)*, Centre d'Études Médiévales de Nice, Niza, 1984, págs.103-108.

- "Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale", en *Rassegna*, VII, fasc.23/3, (1985), págs.5-13.

- *Figures et Couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, París, 1986.

- "Les couleurs aussi ont une histoire" en *L'Histoire*, 92, (1986), págs.46-54.
- *Couleurs, Images, Symboles (Études d'histoire et d'anthropologie)*, éditions Le Léopard d'Or, París, s.f.
- *L'Étoffe du Diable. (Une histoire des rayures et des tissus rayés)*, éditions du Seuil, París, 1991.

PÉREZ DOLZ, F., *Teoría de los colores*, Meseguer, Barcelona, 1970.

PÉREZ LOZANO, M., "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza postridentina", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.68-74.

PÉREZ-RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, 3ª ed., edit. Tecnos, Madrid, 1988.

PÉRIER-D'ETEREN, C., *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. (Peinture, sculpture, architecture)*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1991.

PERTOKA, A., *Recherches sur le symbolisme des Vierges Noires, des dieux noirs, et des pierres-noires dans les traditions religieuses*, Zurich, 1974.

PHILIPPOT, P., "Réflexions sur le Problème de la Formation des Restaurateurs de Peintures et de Sculptures", en *Studies in Conservation*, 5, nº2 (1960), págs.61-68.

- "La notion de Patine et le nettoyage des peintures", en *Bulletin IRPA*, IX, (1966), págs.138-143.

PIERANTONI, R., *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, ed. Paidós, Barcelona, 1984.

Pinacoteca di Breda. Mondadori, Milán, 1970.

PITA ANDRADE, J. M.; BOROBIA GUERRERO, Mª del M., *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, tomo I, Madrid, 1992.

PLACER LÓPEZ, G., *San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced*, Orense, 1938.

PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1953.

- *Introducción a la estética. (Historia, teoría, textos)*, BAC, Madrid, 1973.

- "Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval", en *Estudios Eclesiásticos*, 61, nº237, (1986), págs.151-171.

PLESTERS, J., "Dark Varnishes-Some Further Comments", en *The Burlington Magazine*, CIV, nº716, (1962), págs.452-460.

- "Ultramarine Blue, natural and artificial", en *Studies in Conservation*, 11, (1966), págs.62-91.

- "A preliminary note on the incidence of discolouration of smalt in oil media", en *Studies in Conservation*, 14, (1969), págs.62-74.

PORTAL, F., *El simbolismo de los colores (En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos)*, (traducción de Frances Gutiérrez), ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1989.

RAFT, A., "About Theophilus Blue Colour, "Lazur"", en *Studies in Conservation*, 13-1, (1968), págs.1-6.

RAINWATER, C., *Luz y Color*, ed. Daimon, Barcelona, 1976.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien, Tome II. Iconographie de la Bible (II. Nouveau Testament)*, Presses Universitaires de France, París, 1957.

- *Tome III. Iconographie des Saints (I-II)*, Presses Universitaires de France, París, 1958-1959.

REINHOLD, M., "History of Purple as a Status Symbol in Antiquity", en *Revue d'études latines*, 116, (1970), págs.5-21.

REIRNER, E., *Le démon et son image*, (traducido del alemán por Jean Viret), Textes et études anthropologiques, Desclée de Brouwer, París, 1961.

RENSSELAER, W.L., *Ut Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid, 1982.

REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*, ed. Cátedra, Madrid, 1990.

Revista Ecclesia, nº1526, Madrid 13 de enero de 1971.

- nº2363, Madrid 19 de marzo de 1988, págs.24-34.

Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España, Toledo, Museo de Santa Cruz (12 marzo-31 mayo), Electa, Toledo, 1992.

- Ribera 1591-1652 (2 junio-16 agosto), Museo del Prado, Madrid, 1992.
- RIE, E. R. de la, "The influence of varnishes on the appearance of paintings", en *Studies in Conservation*, 32, (1987), págs.1-13.
- "Photochemical and thermal degradation of films of dammar resin", en *Studies in Conservation*, 33, (1988), págs.53-70.
- RÍOS, J. A. de los, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848.
- RIVERA, A., "La muerte de María en la tradición hasta la Edad Media (siglos I al VIII)", en *Estudios Marianos*, nº9, (1950), págs.71-100.
- ROBERT, U., *Les signes de l'infamie au Moyen Âge: Juifs, Sarasins, hérétiques, lépreux, cagôts et filles publiques*, París, 1891.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El rostro de Cristo en el arte español*, ed. Urbión, Madrid, 1978.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La literatura ascética y la retórica cristiana", en *Traza y Baza*, 5, (1974), págs.77-95.
- "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras del Greco", en *Studies in the History of Art*, 13, (1984), págs.153-158.
- "Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.97-105.
- ROUSSEAU, R. L., *El lenguaje de los colores*, ed. Lidium, Buenos Aires, 1985.
- RUBENS, A., *A History of Jewish costume*, Londres, 1973.
- RUTHERFORD, J. G.; WEST FIFZHUGH, E., "Malachite and Green Verditer", en *Studies in Conservation*, 19, (1974), págs.2-32.
- SAEZ PIÑEDA, M^a J., "Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán", en *Goya*, nº64-65, (1965), págs.284-289.
- SAINT-LAURENT, G. de, "Des vêtements dans l'art chrétien", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.308-325 y 353-376.
- "Études sur l'iconographie de saint Joseph", en *Revue de l'art chrétien*, XXVI, (1883), págs.347-378.

SAN ANDRÉS MOYA, M., "Barnices artísticos. Investigaciones relacionadas con su comportamiento, propiedades y posibles aditivos inhibidores de sus reacciones de degradación", en *Pátina*, nº7, (1995), págs.94-100.

SAN ANDRÉS MOYA, M.; CONEJO SASTRE, O.; SÁNCHEZ ORTIZ, A., "Caracterización de barnices", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.677-695.

SÁNCHEZ-CANTÓN, F.J., *Los grandes temas del arte cristiano en España: I. Nacimiento e infancia de Cristo*, BAC, Madrid, 1948.

- *Los grandes temas del arte cristiano en España: II. Cristo en el Evangelio*, BAC, Madrid, 1950.

SÁNCHEZ MESA-MARTÍNEZ, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971.

- "La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo I, nº1, (1988), págs.39-53.

SÁNCHEZ ORTIZ, A.; PRIETO PRIETO, M.; SÁNCHEZ CIFUENTES, M., "Color, iconografía y restauración", en *III Congreso Nacional de Color*, Granada, 1994, (resumen del trabajo presentado, págs.3-4).

SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, 2 vols.

SANZ, J. C., *El lenguaje del color*, Hermann Blume, Madrid, 1985.

- *El libro del color*, Alianza editorial, Madrid, 1993.

SANZ, M^a M., "Un tratado de pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII", en *Revista de Ideas Estéticas*, (1978), págs.254-264.

SARAVIA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín de la Sociedad Española de Arte y Arqueología*, (1960), págs.129-143.

SCAVIZZI, G., *Arte e architettura sacra. (Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550))*, ed. Casa del Libro, Roma, 1981.

SCHAFF, A., *Introducción a la semántica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

- SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, (traducido por Janet Seligman), Lund Humphries London, Londres, 1971-1972, 2 vols.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, ed. El Almendro, Salamanca, 1984.
- *Iconografía medieval*, ed. Ator, San Sebastián, 1988.
 - *Mensaje simbólico del arte medieval. (Arquitectura, Liturgia e Iconografía)*, ed. Encuentro, Madrid, 1994.
- SERINGE, Ph., *Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, ed. Hélios, 1990.
- SILVA, C., *Ornamento y Demonios*, Monte Avila editores, Caracas, 1980.
- SILVA MAROTO, M^a P., "La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, n^o4, (1989), págs.134-141.
- SILVA Y VERASTEGUI, S. de, "El tema de la Crucifixión en los manuscritos jurídicos medievales", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, n^o3, (1989), págs.159-165.
- SIMONSON FUCHS, A., "The Virgen of the Councillors by Dalmau (1443-1445): The Contract and its Eyckian Execution", en *Gazette des Beaux-Arts*, (1982), págs.45-54.
- SMET, J., *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen (I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca.1206-1563))*, (traducción y preparación de la ed. española por Antonio Ruíz Molina), BAC, Madrid, 1987.
- SPARRON, W. S., *The Gospels in art: the life of Christ by great painters*, ed. Hodder Stoughton, Londres, 1904.
- STEINGRÄBER, E.; LENZ, C., *Alte Pinakothek und Neue Pinakothek in München*, Scala Publications, Munich, 1994.
- STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo I, n^o2, (1988), págs.3-127.
- *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (traducción de José L. Checa Cremades), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

SUBIAS GALTER, J., *Imágenes españolas de la Virgen: la Virgen Madre-la Piedad*, (prólogo de José María Junoy), ed. Selectas, Barcelona, 1941.

- *Imágenes españolas de Cristo: el Cristo Majestad-el Cristo de dolor*, ed. Selectas, Barcelona, 1943.

Summa Artis. Historia General del Arte. (Arte Gótico de la Europa Occidental. Siglos XIII, XIV y XV), vol.XI, Espasa Calpe, 8ªed., Madrid, 1986.

Tesoros de las Colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas: 1300-1550, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (octubre-diciembre), Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.

THOMPSON, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover Publications. Inc., Nueva York, 1956.

- "Artificial vermilion in the Middle Ages", en *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, II, (1993), págs.62-70.

THOMSON, G., "Some Picture Varnishes", en *Studies in Conservation*, III, nº2, (1957), págs.64-79.

Tiziano, Grupo Anaya, Madrid, 1991.

TORMO, E., "La Inmaculada y el arte español", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, (1914), págs.108-131 y 176-219.

TOSCANO, G. M., *Il pensiero cristiano nell'arte*, Istituto Italiano d'Arti Graphiche, Pergamo, 1960.

TRAMOYERES BLASCO, L., "La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura", en *Archivo de arte valenciano*, III, nº1, (1917), págs.113-128.

TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, edit. Plus-Ultra, Madrid, 1946.

- *El arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, Catálogo de la exposición organizada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, Palacio de la Virreina, Barcelona, marzo de 1945.

- *Les Majestats Catalanes*, ed. "Alpha", Barcelona, 1966.

VALDIVIESO, E., *Valdés Leal*, Museo del Prado, Madrid, 1991.

- *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, ed. Guadalquivir, Sevilla, 1992.

VAN DRIVAL, L'Abbé E., "L'iconographie des anges", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.281-294; 337-352 y 425-436.

VAN LENNEP, L., *Arte y Alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, editora Nacional, Madrid, 1978.

VELIZ, Z., "Francisco Pacheco's comments on painting in oil", en *Studies in Conservation*, 27, (1982), págs.49-57.

- *Artist's Techniques in Golden Age Spain. (Six Treatises in translation)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

- "Wooden panels and their preparation for painting in Spain from medieval times to the seventeenth century", trabajo presentado en el *Symposium on the Structural Conservation of Panel Paintings*, Getty Conservation Institute y J. Paul Getty Museum, California, 1995 (en espera de publicación).

VICENS, M^a T., *Iconografía Assumpcionista*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1986.

VILA VALENCIA, A., *Vida y Patrocinio del humilde artesano y emigrante San José*, Cádiz, 1964.

VILLAR MOVELLÁN, A., "Santos travestidos: Imágenes condenadas", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, n^o4, (1989), págs.181-191.

VILLENEUVE, R., *Le diable dans l'art. (Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le Satanisme)*, éditions Denöel, París, 1957.

- *La beauté du Diable*, Berger-Levrault, París, 1983.

VILLETTE, J., *L'ange dans l'art occidental du XII^{ème} au XVI^{ème} siècle*, Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de París, Henri Laurens éditeur, París, 1941.

VIÑUALES, J., *El comentario de la Obra de Arte*, UNED, Madrid, 1986.

Visage de la folie (1500-1650), (estudios reunidos y presentados por Augustin Redondo y André Rochon. Coloquio celebrado en la Sorbona en 1980), Publications de la Sorbonne, Série Études, n^o16, Université de París III, París, 1981.

VOS, D. de, *Groeninge (Bruges)*, Ludions, Bruxelles, 1987.

WALSH, M. W., "Divine Cuckold/Holy Fool: Comic Image of Joseph in the English "Troubles" Play", en *England in the Fourteenth Century*, proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium, edited by W. M. Ormrod, The Boydell Press, Gran Bretaña, 1986.

WICKMHAM, G., *The Medieval Theatre*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1974.

WIRTH, J., *L'Image Medievale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Méridiens Klincksieck, París, 1989.

YARZA LUACES, J., "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", en *Archivo Español de Arte*, (1973), págs.13-37.

- *Formas artísticas de lo imaginario*, ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

- "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº3, (1989), págs.27-46.

ZUNZUNEGUI, S., *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, 1985.

Zurbarán (3 mayo-30 julio), Museo del Prado, Madrid, 1988.

LISTA DE GRÁFICOS

LISTA DE GRÁFICOS

- 1.- Esquema correspondiente a una pintura sobre soporte de madera.
- 2.- Esquema correspondiente a una pintura sobre soporte de lienzo.
- 3.- Descomposición espectral de la luz blanca según el experimento de **Newton**.
- 4.- Sección de un ojo humano.
- 5.- Espectro de la energía radiante.
- 6.- Curvas de respuesta de los mecanismos de onda corta, media y larga **propuestos** por Helmholtz en su teoría tricromática.
- 7.- Curvas de excitación de los tres hipotéticos receptores de la **teoría tricromática**.
- 8.- Los tres mecanismos oponentes propuestos por Hering.
- 9.- Esquema en el que se muestra cómo los conos de onda corta, **media y larga** conectan con células de orden superior en la retina para producir respuestas oponentes.

LISTA DE TABLAS

LISTA DE TABLAS

- 1.- Relación entre el color percibido y las longitudes de onda reflejadas.
- 2.- Correlación de los atributos del color.
- 3.- Niveles de significación en una obra de arte atendiendo al método propuesto por Erwin Panofsky.
- 4.- Simbolismo de los colores atribuido en época medieval.
- 5.- Significados simbólicos de los colores según la tratadística del Renacimiento italiano.
- 6.- Correspondencias entre los elementos y los colores según la tratadística del Renacimiento y del Barroco.
- 7.- Correspondencias entre las cuatro cualidades y la doctrina humoral.
- 8.- Correspondencias entre los temperamentos y los colores según los tratados del Renacimiento.
- 9.- Correspondencias entre los planetas y los colores según la tratadística del Renacimiento.





ANTERIOR

SIGUIENTE



DE LO VISIBLE A LO LEGIBLE
EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA
UNA CLAVE PARA EL RESTAURADOR

TOMO III: Ilustraciones

LISTA DE ILUSTRACIONES

- 1.- **Anónimo** (escuela hispano-flamenca). *Virgen con Niño* (s.XV). Toledo, Iglesia de Cuerva.
- 2.- **Martín Gómez "El Viejo"**. *San Mateo y San Lorenzo* (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 3.- *San Bartolomé*, Retablo de Vicolozano (s.XVI). Ávila, Museo de la Catedral.
- 4.- **Anónimo**. *Santa Catalina* (s.XVI). Toledo.
- 5.- **Antonio Picarro**. *Martirio de San Acacio* (s.XVII). Toledo.
- 6.- **Tiziano**. *San Juan Bautista* (s.XVI). Venecia, Galleria dell'Accademia.
- 7.- **Antonio Fernández Gutiérrez**. *La liberación de San Pedro* (1673). Ávila.
- 8.- **Anónimo**. *Inmaculada Concepción* (s.XVIII). Madrid, Colección particular.
- 9.- **Diego Velázquez**. *La túnica de José* (s.XVII). Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 10.- **Francisco Comontes**. *Adoración de los pastores* (s.XVII). Toledo, Iglesia parroquial de Mora.
- 11.- **Paolo Caliari "El Veronés"**. *Las Bodas de Caná* (1562-1563). París, Musée du Louvre. Detalle personaje extremidad derecha balaustrada.
- 12.- **Lorenzo Monaco**. *La Coronación de la Virgen* (1415-1420). Londres, National Gallery.
- 13.- **Anónimo**. *Crucifixión* (s.XVI). Toledo, Iglesia de Yepes.
- 14.- **Anónimo**. *Crucifixión de Cristo* (s.XVI). Toledo.

- 15.- **Francisco Comontes (atribuido).** *Adoración de los Pastores* (s.XVI). Toledo, Iglesia parroquial de Mora.
- 16.- **Anónimo.** *El Cirineo ayuda a Jesús* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.
- 17.- *Adoración de los Magos*, Retablo de Vicolozano (s.XVI). Ávila, Museo de la Catedral.
- 18.- **Th. Bouts.** *Tríptico del martirio del Santo Sacramento*. Lovaina, Colegio de San Pedro.
- 19.- **Anónimo.** *Cristo con la cruz auestas* (s.XVII). Toledo, Iglesia de San Justo y Pastor.
- 20.- **Paolo Caliari "El Veronés".** *Las bodas de Caná* (1562-1563). París, Musée du Louvre.
- 21.- **Byrtferth de Ramsey (atribuido).** *El sistema cuatripartito del macrocosmos y el microcosmos*, de una colección de textos científicos (h.1080-1090).
- 22.- Los cuatro temperamentos. Libro gremial de los barberos-cirujanos de la ciudad de York (finales del s.XV). Londres, British Museum, Ms. Egerton 2572, fol.51v.
- 23.- Las edades del hombre y los temperamentos. *Tractatus de quaternario* (h.1100). Cambrigde, Conville and Caius College, Ms.428, fol.28v.
- 24.- **H. Reusner.** *La rosa blanca* (h.1588). Pandora.
- 25.- *Rosarium philosophorum* (s.XVI). St. Gallen, Stadtbibliothek Vadiana, Ms.394a, fol.92.
- 26.- **Andrógino alquímico.** Miniatura del Tratado Aurora Consurgens (s.XIV-XV). Zurich, Biblioteca Centrale, codex rhenovacensis 172.
- 27.- *Hombre heliocéfalo y mujer lunar*. Miniatura del Tratado Aurora Consurgens (s.XIV-XV). Zurich, Biblioteca Centrale, codex rhenovacensis 172.
- 28.- *Pavo Real*. Miniatura Splendor Solis (1582).
- 29.- **H. Reusner.** *La rosa roja*. Miniatura del Tratado de Johanne Andreae (s.XV). Londres, British Museum, Sloane 2560, fol.15.
- 30.- *Traición de Judas*. Biblia Pauperum.

- 31.- *La Coronación de Espinas*. Biblia Pauperum.
- 32.- *Pantocrator* (h.1150). Mosaico del ábside Cefalù. Sicilia, Catedral.
- 33.- *Pantocrator*. Mosaico de la cúpula de Fetige Cami. Estambul.
- 34.- *La Virgen con el Niño* (princ. s.XI). Mosaico del ábside Torcello. Italia, Catedral.
- 35.- *Anunciación* (finales s.XIII). Mosaico de la basílica de Santa María in Trastevere. Roma.
- 36.- *Deesis* (h.1320). Estambul, San Salvador de la Chora (Kariye Djami).
- 37.- *Transfiguración*. Mosaicos de Constantinopla. París, Musée du Louvre.
- 38.- **Fernando Gallego**. *La Piedad* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 39.- **Anónimo**. *Bautismo de Cristo*, Retablo de Fray Bonifacio Feller (h.1396-1398). Valencia, Museo de Bellas Artes.
- 40.- **Enguerrand Charonton**. *La Coronación de la Virgen* (1453-1454). Hospice de Villeneuve-Lés-Avignon.
- 41.- *Cristo, San Pedro y San Pablo en el río Jordan*. Mosaicos de Santa Prassede. Roma.
- 42.- **Maestro del Centenar**. *San Jorge y el Dragón* (2º dec. s.XV). Londres, Victoria and Albert Museum.
- 43.- **Anónimo**. *Anunciación* (h.1390). Cleveland (Ohio), Colección Arthur Sachs.
- 44.- *Pantocrator*. Misal para la cofradía de la Santa Cruz de Aviñón (s.XV). Madrid, Biblioteca Nacional, Res.10, fol.160v.
- 45.- **Jusepe de Ribera**. *El Padre Eterno* (h.1632-1635). Nápoles, Museo di Palazzo Reale.
- 46.- **Anónimo**. *Cristo Cósmico* (s.XV). León, Museo de la Real Colegiata de San Isidoro.
- 47.- **El Greco**. *Coronación de la Virgen* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 48.- **El Greco**. *La Santísima Trinidad* (1577-1579). Madrid, Museo del Prado.

- 49.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 50.- **Pedro Berruguete.** *Nacimiento de Cristo* (s.XVI). Palencia, Becerril de Campos.
- 51.- **Geertgen Tot Sint Jans.** *Natividad* (s.XV). Londres, National Gallery.
- 52.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid, Museo del Prado.
- 53.- **Francisco Zurbarán.** *Adoración de los Pastores* (1638). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.
- 54.- **Francisco Zurbarán.** *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth* (s.XVII). Estados Unidos, Colección particular.
- 55.- **Francisco Zurbarán.** *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth* (1630). Museo de Cleveland.
- 56.- **Anónimo.** *La Virgen Dolorosa* (s.XVI). Zaragoza, Colección Román-Vicente.
- 57.- **Orazio Gentileschi.** *El Niño Jesús adormecido sobre la cruz.* Madrid, Museo del Prado.
- 58.- **Luis de Morales.** *La Virgen Dolorosa* (s.XVI). Madrid, Palacio Real.
- 59.- **Böhmisch.** *María en el trono con el Niño* (h.1350). Berlín, Gemäldegalerie.
- 60.- **Pinturicchio.** *Virgen de las Fiebres* (h.1497). Valencia, Museu de Belles Arts San Pío V.
- 61.- **Maestro de Miraflores.** *Bautismo de Cristo* (h.1490). Madrid, Museo del Prado.
- 62.- **Jusepe de Ribera.** *Bautismo de Cristo* (s.XVII). Nancy, Musée des Beaux-Arts.
- 63.- *Satanás y Cristo.* Salterio de Amesbury, Inglaterra (h.1250-1255). Oxford, Biblioteca del All Souls College, Ms.6, fol.64v.
- 64.- **Maestro de Bonastre.** *Transfiguración* (h.1448). Valencia, Museu de la Catedral.
- 65.- **Rodrigo de Osona "El Joven".** *Jesús ante Pilatos* (mitad s.XV). Valencia, Museu de Belles Arts.

- 66.- *Flagelación y Coronación de Espinas*. Salterio alemán (s.XIV). Manchester, Yolin Rylands Biblioteca, Ms.lat.95, fol.8r.
- 67.- **Rodrigo de Osona "El Joven"**. *Flagelación* (1505-1513). Madrid, Museo del Prado.
- 68.- **Bartolomé Esteban Murillo**. *Cristo tras la flagelación* (h.1670). Champaign (Illinois). Krannert Art Museum.
- 69.- **Alonso de Sedano**. *Coronación de espinas* (1495-1496). Burgos, Catedral, Pinturas del Armario de las Reliquias.
- 70.- **Alonso de Sedano**. *Ecce Homo* (1495-1496). Burgos, Catedral, Pinturas del Armario de las Reliquias.
- 71.- **Juan de Juanes**. *Ecce Homo* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 72.- **Juan de Flandes**. *Cristo con la cruz auestas* (h.1505). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 73.- **Vicente Juanes**. *Camino del Calvario* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 74.- **Valdés Leal**. *Camino del Calvario* (h.1661). Madrid, Museo del Prado.
- 75.- **Anónimo**. *Majestat de Caldes de Mohtbui* (s.XII). Montbui, Santa María de Caldes.
- 76.- **Böhmisch**. *Crucifixión de Cristo* (h.1360). Berlín, Gemäldegalerie.
- 77.- *Escenas de la Pasión de Cristo*. Salterio Ramsey, Inglaterra (h.1300-1310). Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan, Ms.302, fol.3r.
- 78.- *Cristo con la cruz auestas*. Salterio Ramsey, Inglaterra (h.1300-1310). Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan, Ms.302, fol.2v.
- 79.- *Crucifixión*. Vidriera Catedral de Chartres.
- 80.- **Maestro Bertram**. *Cristo en la cruz* (finales del s.XIV). Hanover, Niedersäisches Landesmuseum.
- 81.- **Raphael**. *La Crucifixión de Cristo con la Virgen María, Santos y Ángeles* (h.1503). Londres, National Gallery.
- 82.- **Francisco Zurbarán**. *Cristo crucificado* (1627). Chicago, Art Institute.

- 83.- **Rogier van der Weyden.** *Cristo en la Cruz* (s.XV). Filadelfia, Colección Johnson.
- 84.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Resurrección del Señor* (s.XVII). Madrid, Academia de San Fernando.
- 85.- **Colaborador de Fernando Gallego.** *Resurrección* (h.1495). Zamora, Arcenillas, Iglesia parroquial.
- 86.- **Yáñez de la Almedina o Fernando de los Llanos.** *Resurrección* (h.1513). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 87.- **Jaume Ferrer.** *La Ascensión* (1457). Tarragona, Museu d'Arts Diocesà.
- 88.- **Colaboradores de Fernando Gallego.** *Ascensión* (h.1495). Zamora, Arcenillas, Iglesia parroquial.
- 89.- **Juan de Flandes.** *La Ascensión* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 90.- *Juicio Final*, Retablo de Bonifacio Ferrer (h.1396-1398). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 91.- **Gherardo Starnina.** *Juicio Final* (h.1398-1400). Munich, Alte Pinakothek.
- 92.- **Círculo del Maestro de Artés.** *Juicio Final con San Miguel* (h.1470-1490). Valencia, Museu de Belles Arts San Pío V.
- 93.- **Francisco Zurbarán.** *La Cena de Emaus* (1639). Méjico, Museo de Bellas Artes de San Carlos.
- 94.- **Juan de Flandes.** *La aparición a María Magdalena* (1436-1504). Madrid, Palacio Real.
- 95.- **Yáñez de la Almedina.** *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* (mediados s.XVI). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 96.- *Nuestra Señora de Montserrat.* Barcelona, Santuario de Montserrat.
- 97.- **Juan Andrés Ricci.** *Virgen de Montserrat* (1681). Madrid, Abadía de Montserrat.
- 98.- **Anónimo.** *Virgen de Lluc* (s.XVII). Mallorca, Catedral, Capilla de la Piedad.
- 99.- *Madre de Dios sedente con el Niño* (s.XIII-XIV). Segrià, Museu Comarcal Diocesà de Lleida.

- 100.- *Virgen del Rosal* (s.XIV). Sobriès, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- 101.- *Nuestra Señora de Guadalupe*. Cáceres.
- 102.- **Teresa Díez**. *Epifanía* (h.1320). Zamora, Iglesia de San Sebastián de los Caballeros.
- 103.- **Maestro de Rubió**. *La Virgen con el Niño, Santa Oliva y San Benito* (h.1360). Barcelona, Museu Diocesà.
- 104.- **Bartolomé Bermejo y los Osona**. *Tríptico de la Virgen de Montserrat* (h.1480-1490). Valencia. Catedral de Acqui Terme.
- 105.- **Anónimo**. *Inmaculada Concepción* (s.XVII). Madrid, Colección particular.
- 106.- **Josepe de Ribera**. *Piedad* (s.XVII). Salamanca, Iglesia del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey.
- 107.- **Anónimo**. *Anunciación* (s.XVII). Ávila, Real Monasterio de Santo Tomás.
- 108.- **Anónimo**. *Venida de la Virgen del Pilar* (h.1620). Zaragoza, Palacio Arzobispal.
- 109.- **Francisco Meneses Osorio**. *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (princ. s.XVIII). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 110.- **Juan de Juanes**. *Purísima Concepción* (h.1576-1577). Valencia, Iglesia de la Compañía.
- 111.- **Francisco Pacheco**. *La Inmaculada con Vázquez de Leca* (1621). Sevilla, Colección particular.
- 112.- **Francisco Zurbarán**. *Inmaculada Concepción* (1628-1630). Madrid, Museo del Prado.
- 113.- **Francisco Pacheco**. *Inmaculada* (h.1620). Sevilla, Palacio Arzobispal.
- 114.- **Francisco Zurbarán**. *Inmaculada Concepción* (1661). Langon, Iglesia de Saint Gervais e Saint Protais.
- 115.- **Francisco Zurbarán**. *Presentación de la Virgen en el Templo* (1629). El Escorial, Real Monasterio.
- 116.- **Juan de Rodas**. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (h.1610-1615). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

- 117.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Educación de la Virgen por Santa Ana* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 118.- **Benedetto di Biondo (atribuido).** *Virgen de la Humildad* (h.1400). Siena.
- 119.- **Francisco Zurbarán.** *Virgen Niña rezando* (h.1660). Granada, Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez Acosta.
- 120.- **Juan de Borgoña.** *Desposorios* (s.XVI). Cuenca, Museo Diocesano.
- 121.- **Esteban Marquez.** *Los desposorios de la Virgen* (s.XVII). Raleigh, Carolina del Norte (EE.UU.), Museum of Art.
- 122.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid, Colección particular.
- 123.- **Martín Gómez "El Viejo" (atribuido).** *Visitación* (s.XVI). Cuenca, Museo Catedralicio.
- 124.- **Francisco Zurbarán.** *Anunciación* (s.XVII). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.
- 125.- **Valdés Leal.** *La Sagrada Familia* (h.1670-1680). Colección particular.
- 126.- **Vicente Juan Macip.** *Descendimiento* (h.1572). Madrid, Museo del Prado.
- 127.- **Juan de Flandes.** *Calvario* (h. 1519). Madrid, Colección particular.
- 128.- **Jusepe de Ribera.** *Calvario* (1618). Sevilla, Osuna, Patronato de Arte.
- 129.- **Maestro de la Sibila Tiburtina.** *Calvario* (h.1475). Detroit, Institute of Arts.
- 130.- **Seguidor de Juan Sánchez de Castro.** *La Piedad* (finales s.XV), Retablo de la Iglesia de Santa María de las Nieves. Alanís de la Sierra.
- 131.- **Jan van Eyck.** *Crucifixión con la Virgen y San Juan* (h.1427). Berlín, Gemäldegalerie Staatliche Museen.
- 132.- **Rodrigo de Osona.** *Retablo del Calvario* (1476). Valencia, Parroquia de San Nicolás, Colección particular madrileña.
- 133.- **Maestro de Rubielos y Pere Nicolau.** *Dormición* (s.XV). Barcelona, Museu Marés.
- 134.- **Juan Correa de Vivar.** *Dormición* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.

- 135.- **Juan de Flandes.** *La Asunción* (1496-1504). Washington, National Gallery of Art, Aisla Mellon Bruce Fund.
- 136.- **Juan de Juanes.** *Asunción de la Virgen* (h.1578). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 137.- *Asunción*, Retablo de la Capilla Pozo (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 138.- **Fernando Gallego.** *Coronación de la Virgen* (h.1440-1507). Salamanca, Museo Diocesano.
- 139.- **Martín Gómez "El Viejo"** (atribuido). *Asunción*, Retablo de la Capilla Barreda (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 140.- **Ribalta.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 141.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 142.- **Joan Reixach** (atribuido). *Dormición* (mediados s.XV). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 143.- **Maestro de Erfurt.** *Nacimiento* (1350-1370).
- 144.- **Taddeo Gaddi.** *Natividad* (h.1325). Madrid, Colección Maestros Antiguos, Museo Thyssen-Bornemizsa.
- 145.- **Juan de Flandes.** *Natividad* (h.1508-1519). Washington, National Gallery of Art.
- 146.- **Malouel** (atribuido). *Natividad* (s.XV). Antwerp, Mayer van den Bergh Museum.
- 147.- **Francisco Zurbarán.** *San José con el Niño Jesús* (s.XVII). París, Iglesia de Saint Medard.
- 148.- **Francisco Meneses Osorio.** *San José con el Niño* (1684). Sevilla, Casa de Murillo.
- 149.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *San José con el Niño Jesús* (s.XVII). Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 150.- *Natividad.* Libro de Horas ingles (s.XV). Londres, British Library, Ms. Add.18213, fol.34r.
- 151.- **Maestro de Bedford.** *Sagrada Familia.* Libro de Horas (1440-1450). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.Ludwing IX 6, fol.180r.

- 152.- **Jusepe de Ribera.** *San José y el Niño Jesús* (1630). Madrid. Museo del Prado.
- 153.- **Jusepe de Ribera.** *Sagrada Familia del Carpintero* (fines s.XVII). Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta.
- 154.- **Francisco Yáñez de la Almedina.** *Epifanía* (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 155.- **Bernat Martorell.** *Adoración de los Pastores.* Berlín, Colección Lippmann.
- 156.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid. Museo del Prado.
- 157.- **Teresa Díez.** *Epifanía* (h.1320). Zamora, Iglesia de San Sebastián de los Caballeros.
- 158.- **Melchior Broederlam.** *Huida a Egipto* (h.1600). Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- 159.- **Maestro de la Sisle.** *La Circuncisión* (s.XV). Madrid, Museo del Prado.
- 160.- **Francisco Zurbarán.** *Adoración de los Pastores* (1638). Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture.
- 161.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *La Huida a Egipto* (h.1650). Génova, Palacio Blanco.
- 162.- **Esteban Marquez.** *Los desposorios de la Virgen* (s.XVII). Raleigh, Carolina del Norte (EE.UU.), Museum of Art.
- 163.- *Huida a Egipto.* Libro de Horas de los Zuñiga, fol.150v.
- 164.- **Juan de Borgoña.** *Huida a Egipto* (s.XVI). Cuenca, Museo Diocesano.
- 165.- **Francisco Zurbarán.** *Huida a Egipto* (s.XVII). Besançon, Museo de Bellas Artes.
- 166.- *Huida a Egipto.* Manuscrito iluminado (1339). Plenarium de Otto de Mild.
- 167.- **Miguel Alcañiz.** *Adoración de los Magos* (h.1400). Colección valenciana Serra-Alzaga.
- 168.- **Joan Mates (atribuido).** *Adoración de los Pastores* (1ª mitad s.XV). Tarragona, Museu Diocesà.
- 169.- **Blasco de Grañén (taller).** *Adoración de los Pastores* (h.1435-1445). Zaragoza, Villarroya del Campo, Iglesia parroquial.

- 170.- **Stefano da Verona**. *Adoración de los Magos* (h.1440). Milán, Pinacoteca di Breda.
- 171.- *Natividad*. Sansony (h.1170-1190). Cleveland, Museum of Art.
- 172.- **Conrad Witz**. *La Sinagoga* (h.1435). Bale, Musée des Beaux-Arts.
- 173.- *Natividad*. Biblia Historiada francesa (s.XIV).
- 174.- **Guerau Gener y Lluís Borrassà**. *Natividad* (h.1410-1419). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.
- 175.- **Francisco Yáñez de la Almedina**. *Adoración de los Pastores* (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 176.- **Diego de la Cruz**. *Adoración de los Magos* (1495). Burgos, Catedral.
- 177.- **Anónimo**. *Natividad*, Retablo de la Iglesia de El Peral (s.XVI). Cuenca.
- 178.- **Anónimo**. *Adoración de los Magos* (h.1390). Florencia, Musée National da Bargello.
- 179.- **Francisco Zurbarán**. *San José con el Niño Jesús* (s.XVII). París, Iglesia Saint MÉRARD.
- 180.- **Valdés Leal**. *La Sagrada Familia* (h.1670-1680). Colección particular.
- 181.- **Francisco Pacheco**. *Sueño de San José* (s.XVII). Madrid, Academia de San Fernando.
- 182.- **Juan de Flandes**. *San Juan Bautista* (h.1518-1519). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
- 183.- **Francisco Zurbarán**. *La Virgen y el Niño con San Juan Bautista* (1662). Bilbao, Museo de Bellas Artes.
- 184.- **Jusepe de Ribera**. *San Juan Bautista* (1638). Barcelona, Colección particular.
- 185.- **Pere Lembrí (atribuido)**. *San Juan Bautista*, Retablo de los Santos Juanes (h.1399-1420). Valencia, Albóacer.
- 186.- **Jusepe de Ribera**. *Bautismo de Cristo* (s.XVII). Nançy, Musée des Beaux-Arts.
- 187.- **Bartolomé Esteban Murillo**. *San Juan Bautista Niño* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.

- 188.- **Maestro de Viella.** *Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Juan Bautista* (s.XV). Colección particular.
- 189.- **Maestro de Elne.** *San Juan Bautista* (2ª mitad del s.XIV). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.
- 190.- **Francisco Zurbarán.** *San Juan Bautista en el desierto* (s.XVII). Sevilla, Catedral, Sacristia de los Cálices.
- 191.- **Valentín Montoliu.** *Santa Magdalena y San Onofre* (1455-1456). LLosar, Villafranca.
- 192.- **Juan de Flandes.** *Calvario* (h.1519). Madrid, Colección particular.
- 193.- **Jusepe de Ribera.** *Calvario* (1618). Sevilla, Osona, Patronato de Arte.
- 194.- **Jusepe de Ribera.** *Magdalena penitente* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 195.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Santa María Magdalena* (1667-1680). Colonia, Walcraf-Richartz Museum.
- 196.- **Maestro de las Medias Figuras.** *San Jerónimo en el desierto* (1ª mitad s.XVI). Madrid, Colección particular.
- 197.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *San Jerónimo penitente* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 198.- **Pereda.** *San Jerónimo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 199.- **Jusepe de Ribera.** *San Jerónimo y el ángel* (1626). San Petersburgo, Museo del Ermitage.
- 200.- **Jusepe de Ribera.** *San Pablo ermitaño* (1640). Madrid, Museo del Prado.
- 201.- **Diego Velázquez.** *San Antonio y San Pablo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 202.- **Francisco Zurbarán.** *San Lorenzo* (s.XVII). Cadiz, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 203.- **Fernando Gallego.** *San Jerónimo* (h.1468-1507). Zamora, Catedral.
- 204.- **Francisco Zurbarán.** *San Jerónimo* (1626). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 205.- **Francisco Zurbarán.** *San Gregorio* (1626). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 206.- **Francisco Zurbarán.** *San Antonio abad* (1636). Barcelona, Colección particular.

- 207.- **Gonzalo Peris.** *San Antonio abad* (mediado del s.XIV). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 208.- **Anónimo (seguidor de Juan Sánchez de Castro).** *San Antonio abad* (finales del s.XV). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 209.- **Diego Velázquez.** *San Antonio y San Pablo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 210.- **Pietro Lorenzetti.** *La primera ermita carmelita en honor a Ellas.* Siena, Pinacoteca.
- 211.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en el Convento del Carmen de la Plaza Maubert, París.
- 212.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en un cuadro de su convento en Colonia, en el año 1522.
- 213.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en la iglesia de Santa Catalina en Lovaina.
- 214.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en un cuadro del Profeta Elías para la Catedral Vieja de Salamanca.
- 215.- **Jusepe de Ribera.** *San Agustín* (1636). Salamanca, Iglesia del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey.
- 216.- **Alonso del Arco.** *Locución de Cristo a San Juan de la Cruz* (h.1625-1704). Guadalajara, Pastrana, Museo franciscano.
- 217.- **Anónimo madrileño.** *Santa Teresa recibe la orden de fundar en Pastrana* (s.XVII). Guadalajara, Pastrana, Museo franciscano.
- 218.- **Jacomart.** *San Benito* (h.1451-1460). Valencia, Museu de la Catedral.
- 219.- **Ribalta.** *San Bruno* (1625-1627). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 220.- **Anónimo.** *Pintura de Santo Domingo* (1^{er} tercio del s.XV). Soria, Museo de la Catedral.
- 221.- **Francisco Zurbarán.** *Visión de San Pedro* (1628). Madrid, Museo del Prado.
- 222.- **Francisco Zurbarán.** *San Carmelo* (h.1628). Madrid, Iglesia de Santa Barbara.
- 223.- **El Greco.** *San Francisco y el hermano León* (1531). Milán, Pinacoteca di Breda.
- 224.- **Francisco Zurbarán.** *San Francisco en éxtasis* (s.XVII). Londres, National Gallery.

- 225.- **Ribalta**. *Aparición del Angel a San Francisco* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 226.- **Colaboradores de Fernando Gallego**. *Ascensión* (h.1495). Zamora, Iglesia parroquial Arcenillas.
- 227.- **Francisco Zurbarán**. *San Pedro y San Bartolomé* (1633). Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.
- 228.- **Maestro de Cubells**. *San Pedro*, Retablo de la Historia de la Virgen (fines del s.XIV). Colección particular madrileña.
- 229.- **Jusepe de Ribera**. *San Pedro* (1637). Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava.
- 230.- **Anónimo**. *San Pedro*. Sevilla, Catedral.
- 231.- **Ramón de Mur**. *San Pedro* (1420). Tarragona, Museu Diocesà.
- 232.- **Pereda**. *Liberación de San Pedro* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 233.- **Francisco Zurbarán**. *Arrepentimiento de San Pedro* (1630-1635). Sevilla, Catedral.
- 234.- **Lluís Borrassà**. *El milagro de San Pedro* (1411-1413). Tarrasa, Iglesia de San Pedro.
- 235.- **Pere Nicolau**. *Entrega de las llaves a San Pedro* (h.1404). Madrid, Colección particular.
- 236.- **Pablo Rubens**. *San Pedro* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 237.- **Jusepe de Ribera**. *San Pablo* (1637). Vitoria, Museo de Bellas Artes de Alava.
- 238.- **Francisco Zurbarán**. *San Pablo* (s.XVII). Sevilla, Iglesia de San Estebán.
- 239.- **Anónimo**. *Crucifixión* (s.XVI). Toledo, Iglesia de Yepes.
- 240.- **Pieter Bruegel**. *Crucifixión de Cristo* (1525-1530). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 241.- **Maestro de Alfajarin**. *Calvario* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.
- 242.- **El Greco**. *Cristo con la cruz* (1590-1600). Madrid, Museo del Prado.



- 243.- **Valdés Leal**. *La Virgen con San Juan Evangelista y las tres mujeres camino del Calvario* (h.1657-1659). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 244.- **Bouts**. *La comida en casa de Simón* (s.XV). Berlín, Staatliche Museen.
- 245.- **Pedro Berruguete**. *Llanto sobre Cristo muerto* (h.1450-1504). Palencia, Catedral.
- 246.- **Jusepe de Ribera**. *San Bartolomé* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 247.- **Francisco Solives**. *San Bartolomé* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.
- 248.- **Maestro de San Bartolomé**. *Altar de San Bartolomé*. Munich, Alte Pinakothek.
- 249.- **Mateo Pérez de Alesio**. *Santiago en la Batalla de Clavijo* (1585). Sevilla, Iglesia de Santiago.
- 250.- **Ferrer y Arnau Bassa**. *Santiago apóstol* (1347). Barcelona, Museu Diocesà.
- 251.- **Francisco Zurbarán**. *Santiago el Mayor* (1633). Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.
- 252.- **Maestro de Freising**. *Decapitación de San Juan Bautista* (h.1480-1450). Nuremberg, Germanisches National Museum.
- 253.- **Maestro de Sterzing**. *Coronación de Espinas* (h.1456). Sterzing (Vipiteno), Tow Hall Museum.
- 254.- *Flagelación de Cristo*. Salterio de Chichester (h.1250). Manchester, John Rylands Library, Ms.lat.24, fol.151r.
- 255.- *Flagelación*, Escenas de la vida de Cristo. Salterio Ramsey (h.1300-1310). Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms.302, fol.2v.
- 256.- **Cesare Ripa**. *Iconología de la Traición* (s.XVI).
- 257.- Saturno contando dinero. *Über die Planeten* (1444). Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Pal. lat.1369, fol.144v.
- 258.- **Anónimo**. *Coronación de Espinas* (s.XVI). Cuenca, retablo de la Iglesia de Albendea.
- 259.- **Antón y Diego Sánchez**. *Camino del Calvario* (h.1478). Cambridge, Fitzwilliam Museum.

- 260.- *Dos Locos*. Dijon, Musée de la vie bourguignone.
- 261.- **Jean Fouquet**. *Martirio de Santa Apolonia*. Libro de Horas de Etienne Chevalier (s.XV). Chantilly, Musée Condé.
- 262.- *Mes de Abril*. Breviario Grimani, Flandes (s.XVI). Biblioteca Nationale Marciana, Ms.lat.1.99, fol.4v. Detalle.
- 263.- **Maestro de Schöpping**. *Ejecución de San Juan Bautista* (h.1440-1450). Münster, Westfälisches Landesmuseum.
- 264.- *Burla de Cristo*. Salterio Fitzwarin (h-1350-1375). París, Bibliothèque Nationale, Ms.lat.795, fol.10r.
- 265.- **Cornelis Engebrechtz**. *Curación del leproso Naaman* (s.XVI). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 266.- **Maestro de Sigüenza**. *Retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina* (s.XV). Madrid, Museo del Prado.
- 267.- **Simone Martini**. *San Martín es hecho caballero* (h.1320-1390). Asís, Iglesia de San Francisco.
- 268.- Miniatura correspondiente a la expulsión de los judíos de Francia por Philippe Auguste en 1182.
- 269.- Dibujo caricaturesco de un judío. Manuscrito del siglo XIV correspondiente a los Estatutos municipales de la ciudad de Arles.
- 270.- *Judío alemán* (h.1460). Londres, British Library, Mss. Add. 14762, fol.45r.
- 271.- *Jobst Wellem* (s.XVI). Praga.
- 272.- **Jan Polack**. *Disputa de San Esteban* (h.1484). Munich, Alte Pinakothek.
- 273.- **Anónimo**. *Jesús entre los doctores* (s.XVI). Cuenca, retablo de la Iglesia de El Peral.
- 274.- **Hans Pleydermurff**. *Crucifixión* (mediados s.XV). Munich, Alte Pinakothek.
- 275.- **Pedro Berruguete**. *Auto de fe* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 276.- **Mateu Ortoneda**. *Última Cena y Beso de Judas* (h.1425). Tarragona, Catedral.
- 277.- **Juan de Juanes**. *La Cena* (1523-1579). Madrid, Museo del Prado.

- 278.- **Francisco Solís.** *Prendimiento* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.
- 279.- *Última Cena.* Horas de la reina Isabel (h.1420-1430). Londres, British Library, Ms.Add. 50001, fol.7r.
- 280.- *Traición y Arresto de Cristo.* Horas de la reina Isabel (h.1420-1430). Londres British Library, Ms. Add. 50001, fol.17r.
- 281.- **Fernando Gallego.** *Traición y Arresto de Cristo*, Retablo de Ciudad Rodrigo (h.1490). Tucson, University of Arizona, Museum of Art.
- 282.- **Maestro Rueland Frueauf, círculo de Elder's.** *Traición y Arresto de Cristo* (h.1440-1507). Regensburg, City Museum.
- 283.- **Hans Mulstcher.** *Cristo en el Monte de los Olivos* (1437). Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- 284.- **Valentín Lendenstreich.** *Cristo en el Monte de los Olivos*, Tríptico de Wüllerslebeu (1503). Toledo, Ohio, Museum of Art.
- 285.- **Bernardino de Canderroa.** *Prendimiento de Cristo.* Misal Rico de Cisneros, tomo IV, fol.XLIV.
- 286.- **Jacomart.** *Santa Cena* (2ª mitad del s.XV). Segorbe, Castellón, Museu de la Catedral.
- 287.- **Juan de Flandes.** *El Prendimiento* (1496-1504). Madrid, Palacio Real.
- 288.- **Francisco Solís.** *Prendimiento* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.
- 289.- **Francisco Valera.** *La Sagrada Cena* (1622). Sevilla, Hermandad sacramental de San Bernardo.
- 290.- **Fernando Gallego y colaboradores.** *Última Cena* (h.1490-1495). Zamora, Iglesia parroquial.
- 291.- **Artista de Nuremberg.** *Beso y Arresto de Cristo* (h.1400-1410). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.
- 292.- **Juan de Zamora.** *Última Cena* (s.XVI). Osuna, Colegiata.
- 293.- **Anónimo.** *Última Cena* (s.XVI). Cuenca, retablo de la Iglesia de El Peral.
- 294.- *Última Cena.* Misal de Toledo. Madrid, Biblioteca Nacional.

- 295.- *Última Cena*. Institución y hermandad de la Cofradía del Santísimo Sacramento (s.XVI). Cambrigde, Houghton Library Mss.
- 296.- **Simon Bening**. *Judas recibe la paga por la traición de Cristo*. Libro de Plegarias de Albrecht de Brandenburg (h.1525-1530). Los Angeles, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwing.
- 297.- *La Última Cena*. Libro de Horas de Fernando El Católico.
- 298.- **Juan de Borgoña**. *La Santa Cena* (princ. s.XVI). Toledo, Catedral.
- 299.- **Juan de Juanes**. *Santa Cena* (d.1560). Madrid, Museo del Prado.
- 300.- **Alonso Vázquez**. *Última Cena*. Misal Rico de Cisneros, tomo V, fol.LXXXIVr.
- 301.- **Anónimo**. *Última Cena* (finales del s.XV). Burgos, Parroquia de San Esteban.
- 302.- **Martín Gómez "El Viejo" y taller**. *Última Cena* (s.XVI). Cuenca, Museo Diocesano.
- 303.- **Alonso Vázquez**. *Sagrada Cena* (1558). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 304.- **Jörg Breu**. *Beso y Arresto de Cristo* (1501). Monasterio de Melk.
- 305.- **Rodrigo de Osona "El Joven"**. *Prendimiento* (1505-1513). Madrid, Museo del Prado.
- 306.- **Maestro de Villahermosa**. *Última Cena*, Retablo de la Eucaristia (último tercio s.XIV). Castellón, Iglesia parroquial de Villahermosa del Río.
- 307.- **Pere García**. *Última Cena* (finales s.XV). Madrid, Colección particular.
- 308.- **Maestro de Viella**. *Prendimiento* (finales s.XV). Valle de Aran, Iglesia parroquial de San Miguel.
- 309.- **Jaume Huguet y colaboradores**. *La Última Cena* (1465-1486). Barcelona, Museu d'Art Comarcal.
- 310.- *Última Cena*. Salterio alemán (s.XIII). Melk, Stifsbibliothek, Ms. lat.1903, fol.11v.
- 311.- **Jörg Ratgeb**. *Última Cena* (h.1519). Stuttgart, Staatsgalerie.
- 312.- **Maestro de Sigena**. *Última Cena* (2ª mitad del s.XIV). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.

- 313.- **Bernardino de Canderroa.** *El rico Epulón y el pobre Lázaro.* Misal Rico de Cisneros, tomo VI, fol.IV.
- 314.- Mosaicos de San Apolinar el Nuevo. Rávena.
- 315.- *El dragón de las siete cabezas y la Virgen.* Manuscrito frances 403. París, Bibliothèque National.
- 316.- *Crucifixión* (h.1420-1430). Libro de Horas de la reina Isabel. Londres, British Library, Ms. Add.50001, fol.37v.
- 317.- **Anónimo.** *Pintura de la Virgen Intercesora* (s.XV). León, Museo Catedralicio y Diocesano.
- 318.- **Maestro de Glorieta.** *San Miguel Arcángel* (2º cuarto del s.XV). Barcelona, Colección particular.
- 319.- *Charon, el Dios de la Muerte etrusco* (s.V a.C.) Tarquinia, Tumba de Orca.
- 320.- *Pan y Olimpo* (s.I d.C.) Londres, Mansell Collection.
- 321.- *Pazuzu* (2º milenio a.C.) Mesopotamia. París, Musée du Louvre.
- 322.- **Maestro de Osma.** *San Miguel* (finales del s.XV). Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio.
- 323.- **Maestro de San Sebastián.** *San Miguel matando al dragón.* Aviñón, Musée du Petit Palais.
- 324.- **Bernardino de Canderroa.** *Tentación de Cristo.* Misal Rico de Cisneros, tomo II, fol.LVIIIr.
- 325.- **Fernando Gallego.** *Tentación de Cristo*, Retablo de Ciudad Rodrigo (h.1490). Tucson, University of Arizona, Museum of Art.
- 326.- **Juan de Flandes.** *La Tentación de Cristo* (1496-1504). Washington, National Gallery of Art. Hilsa Mellon, Bruce Fund. 1967.
- 327.- **Michael Pacher.** *San Wolfamio obliga al Diablo a que le sostenga el libro de oraciones* (h.1483).
- 328.- **Miguel Ximenez.** *San Miguel Arcángel* (h.1500). Madrid, Museo del Prado.
- 329.- *Infierno.* Beato de Silos. Londres, British Library, Ms. Add.11695, fol.2.

- 330.- *Apertura del primer sello del Apocalipsis*. Beato de Fernando I y Doña Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional, vitr.14-2, fol.135.
- 331.- **Fernando Gallego**. *Descenso de Cristo a los infiernos* (1466-1507). Madrid, Colección particular.
- 332.- *El juicio de las almas* (vidriera). Catedral de Mans.
- 333.- **Alonso Vázquez**. *San Bartolomé*. Misal Rico del Cardenal Cisneros, tomo VII, fol.CIXV.
- 334.- **Jaume Cirera**. *Combate entre ángeles y demonios* (1433). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.
- 335.- *Los nueve coros angélicos o jerarquías de ángeles* (s.XIV). Manuscrito latino de Roberto de Anjou. Londres, British Library.
- 336.- **Hugo van der Goes**. *Adoración de los Pastores* (1476-1478). Florencia, Galleria degli Uffizi.
- 337.- *Nike o Victoria*. Roma, Museo Nazionale.
- 338.- *Figura de Eros*.
- 339.- **Giotto di Bondone**. *Dormición de María* (1310). Berlín, Gemäldegalerie.
- 340.- **Jan van Eyck**. *Anunciación* (h.1435). Washington, Galería Nacional.
- 341.- *Anunciación*. Mosaico de la Basílica de Santa María in Trastevere (finales s.XIII). Roma.
- 342.- **Filippo Lippi**. *Coronación de la Virgen* (1441-1447). Florencia, Galleria degli Uffizi.
- 343.- **Bartolomé Esteban Murillo**. *Inmaculada de Soult* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 344.- **Hans Memling**. *Ángeles Músicos* (h.1430-1494). Antwerp, Musée des Beaux-Arts.
- 345.- *Bautismo de Cristo*, Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (h.1396-1398). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 346.- **Enguerrand Charonton**. *La Coronación de la Virgen* (1453-1454). Hospicèu de Villeneuve-Lès-Avignon.

- 347.- **Jaume Ferrer II.** *Anunciación*, Retablo de la iglesia de Santa María de Verdú (h.1432-1434). Vic, Museo Episcopal.
- 348.- **Rogier van der Weyden.** *San Miguel pesando las almas* (1400-1464). Beaune, Hôtel-Dieu.
- 349.- **Rogier van der Weyden.** *Crucifixión* (1399-1400). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 350.- **Andrea Mantegna.** *Madonna con querubines*. Milán, Pinacoteca di Breda.
- 351.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 352.- **Maestro de San Sebastián.** *San Miguel matando al dragón*. Avignon, Musée du Petit-Palais.
- 353.- **Ramón Solà II.** *El ángel San Gabriel*. Gerona, Catedral.
- 354.- **Francisco Zurbarán.** *Anunciación* (s.XVII). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.
- 355.- **Sandro Botticelli.** *Tobías y los tres ángeles* (s.XV). Florencia, Galleria degli Uffizi.
- 356.- **Escuela de Fray Alonso de Zamora.** *Adoración de los Magos*, Retablo de la Vida de Cristo. Burgos, Catedral.
- 357.- **Rodrigo de Osona.** *Ángel*, Predela del Retablo del Calvario (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 358.- **Francisco Zurbarán.** *Visión de San Pedro Nolasco* (1628). Madrid, Museo del Prado.
- 359.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Aparición de la Virgen a San Ildefonso* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 360.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Anunciación* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 361.- **Duccio di Buoninsegna.** *Anunciación*.
- 362.- *Dos ángeles de la Dormición*, (2ª mitad del s.XIV). Gerona, Vidriera de la cabecera de la Catedral.
- 363.- *Las Marías en el Sepulcro*, Salterio de Ingebunge (h.1200). Chantilly, Musée Condé, Ms., folio 28v.

- 364.- **Quintín Massys**. *Cristo presentado al pueblo*. Madrid, Museo del Prado.
- 365.- **Paolo Caliari "El Veronés"**. *Crucifixión* (h.1570-1580). París, Musée du Louvre.
- 366.- **Jan Provost**. *Crucifixión* (s.XV). Brujas, Groeningemuseum.
- 367.- **Maestro de Alfajarín**. *Calvario* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.
- 368.- **Conrad Laib**. *Natividad* (mediados del s.XV). Padua, Palazzo Vescovile.
- 369.- **Maestro de la leyenda de Veit**. *Martirio de San Veit* (h.1480). Viena, Österreichische Galerie.
- 370.- **Martín Schongauer**. *Beso y Arresto de Cristo* (h.1480-1490). Colmar, Musée d'Unterlinden.
- 371.- *Martirio de San Jorge* (h.1410). Londres, Victoria and Albert Museum.
- 372.- **Miguel Ximenez, Martín Bernat y taller**. *Jesús ante Caifás* (1485-1487). Zaragoza, Museo Provincial.
- 373.- **Matthias Grünewald**. *Escarnio de Cristo* (h.1504-1505). Munich, Alte Pinakothek.
- 374.- **Juan de Borgoña "El Joven"**. *El Prendimiento de Jesús* (s.XVI). Colección particular.
- 375.- **Hans Baldung Grien**. *Crucifixión* (h.1512). Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.
- 376.- **Balthasar Berger**. *Crucifixión* (h.1532). Stuttgart, Staatsgalerie.
- 377.- **Jörg Ratgeb**. *Crucifixión* (h.1519). Stuttgart, Staatsgalerie.
- 378.- **Anónimo**. *Crucifixión* (finales s.XVI). Zamora, Toro, Real Monasterio de Sancti Spiritus.
- 379.- **Reland Freauf de Younger**. *Crucifixión* (h.1496). Klosterneuburg, Stiftsmuseum.
- 380.- **Fernando Gallego**. *Cristo bendiciendo* (s.XV). Madrid, Museo del Prado.
- 381.- **Anónimo**. *Camino del Calvario* (s.XVI). Cuenca, Monasterio de los Concepcionistas franciscanos.

- 382.- **Henri Bellechose.** *Martirio de San Dionisio* (1410-1416). París.
- 383.- **Hans Multscher.** *Resurrección de Cristo* (1437).
- 384.- **Gerard David.** *La Crucifixión* (s.XV). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- 385.- **Paolo Caliari "El Veronés".** *Las Bodas de Caná* (1562-1563). París, Louvre.
- 386.- **Paolo Caliari "El Veronés".** *Las Bodas de Caná* (1562-1563). París, Louvre.
- 387.- **Antonio Mohedano.** *La Anunciación* (h.1605). Sevilla, Iglesia de la Anunciación.
- 388.- **Ribalta.** *San Francisco confortado por un ángel* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 389.- **Anónimo madrileño.** *Santa Teresa recibe la orden de fundar en Pastrana* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.

ABRIR ILUSTRACIONES I





ABRIR ILUSTRACIONES



1.- Anónimo (escuela hispano-flamenca). *Virgen con Niño* (s.XV). Toledo, Iglesia de Cuerva. General anverso.



1₁.- Detalle tira de pergamino anverso.



2.- Martín Gómez "El Viejo". *San Mateo y San Lorenzo* (s.XVI). Cuenca, Catedral. Detalle estopa en uniones reverso.



2₁.- Detalle separación de las dos tablas anverso.



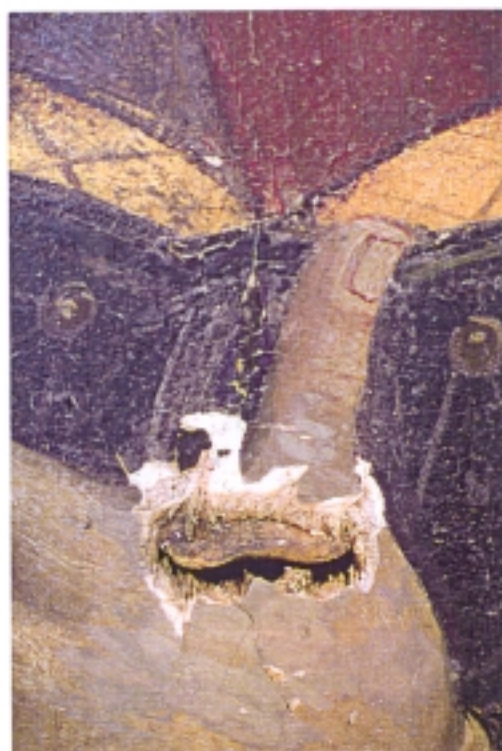
3₁.- Detalle de la estopa en anverso.



3.- *San Bartolomé*, Retablo de Vicolozano (s.XVI). Ávila, Museo de la Catedral. General reverso donde se aprecia la estopa.



4.- Anónimo. Santa Catalina (s.XVI). Toledo. General anverso.



4₁.- Detalle grieta producida por clavos.



5.- Antonio Picarro. *Martirio de San Acacio* (s.XVII). Toledo. Detalle ligamento del lienzo.



5₁.- Detalle anverso donde se observa el dibujo del lienzo.



6.- Tiziano. *San Juan Bautista* (s.XVI). Venecia, Galleria dell'Accademia. Detalle ligamento del lienzo.



6₁.- Detalle anverso donde se aprecia el dibujo del lienzo.



7.- Antonio Fernández Gutiérrez. *La liberación de San Pedro* (1673). Ávila. General anverso con graves deformaciones del lienzo.



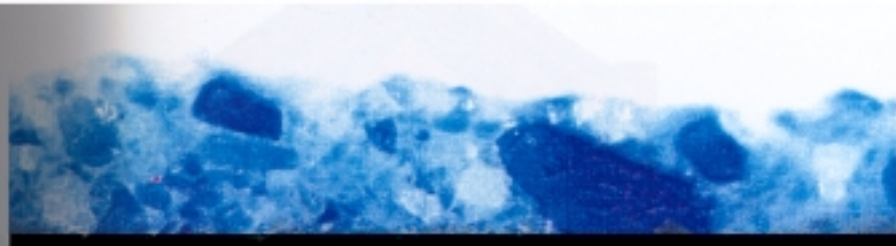
1.- Anónimo. *Inmaculada Concepción* (s.XVIII). Madrid, Colección particular. General anverso.



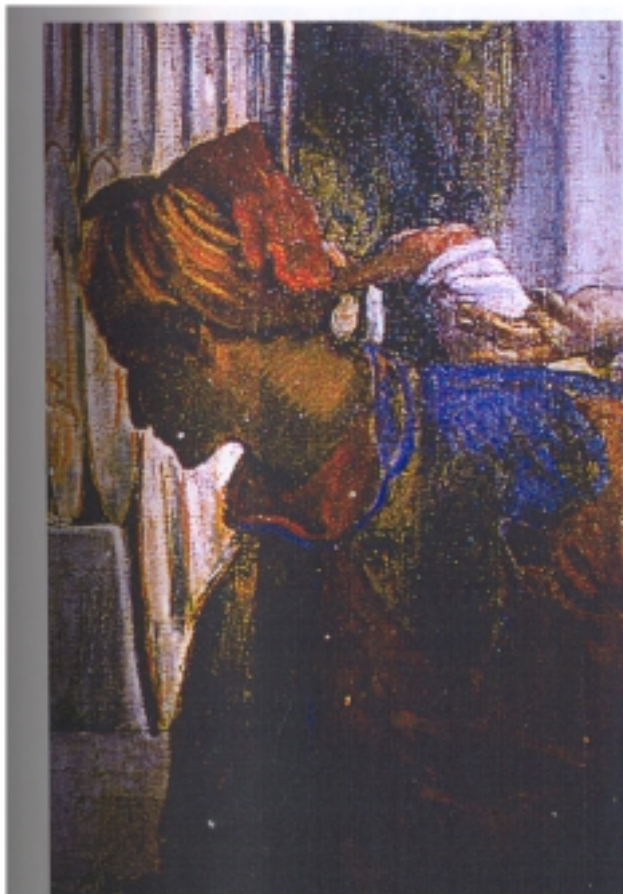
8₁.- Detalle anverso marcas de los travesaños que forman el bastidor.



9.- Diego Velázquez, *La túnica de José* (s.XVII). Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Detalle donde es visible el color de la preparación.



Francisco Comontes. *Adoración de los pastores* (s.XVII). Toledo, Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Estratigrafía correspondiente al azul del cielo donde se aprecian los pigmentos de azurita. (Cortesía Margarita San Andrés Moya).



Caliari "El Veronés". *Las Bodas de Caná*. París, Musée du Louvre. Detalle personaje en la extremidad derecha balaustrada. En la fotografía se aprecia el color, inicialmente azul, se ha alterado en aque-
mpuestas de esmalte, debido a la decolora-
mientras que las partes realizadas con ultramar
do su color inicial.

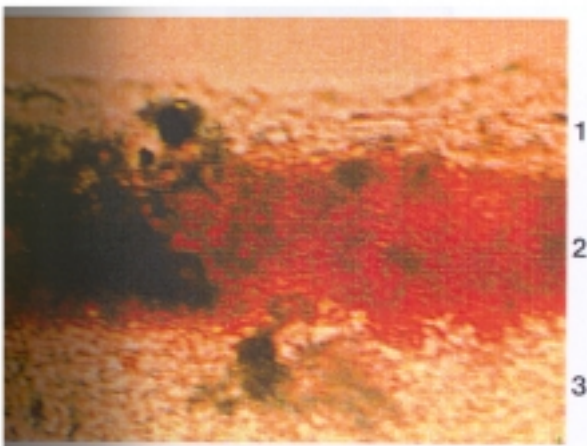
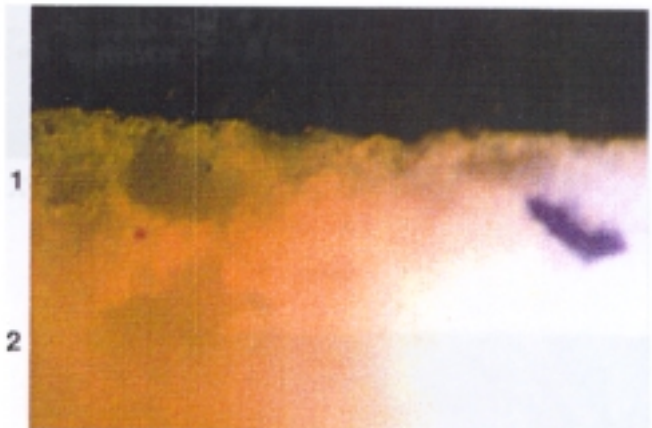


11₁.- Estratigrafía correspondiente al cuello del vestido del personaje en extremidad derecha balaustrada: (1.- Capa de materia actualmente marrón, inicialmente azul oscuro y translúcido, representa el color general del cuello: esmalte decolorado y aceite amarillo; 2.- Azul claro, ultramar natural y blanco de plomo).

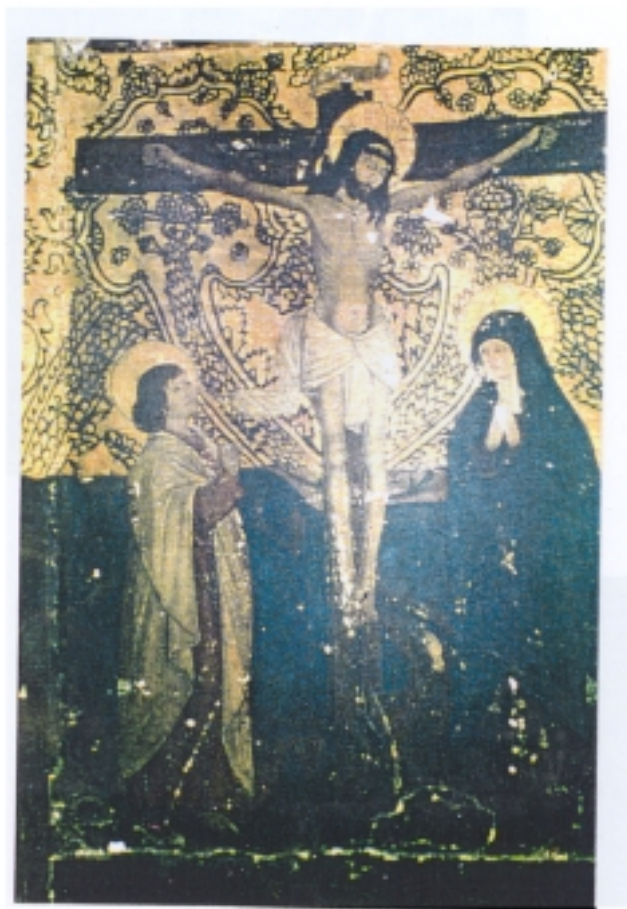
12.- Lorenzo Mónaco. *La Coronación de la Virgen* (1415-1420). Londres, National Gallery.



Estratigrafía del ropaje blanco de la Virgen (zona rodilla):
1.- Esmalte plano, ultramar y partículas translúcidas de laca
roja; 2.- Yeso del fondo.



12.- Estratigrafía de la túnica de Cristo: (1.- La parte más alta
de la laca se ha decolorado completamente; 2.- La parte más
baja de los cristales de laca roja conservan de manera relativa
su color; 3.- Yeso del fondo.



13.- Anónimo. *Crucifixión* (s.XVI). Toledo, Iglesia de Yepes. General anverso.



Alteración barniz en tonos os-



13₂.- Detalle alteración barniz en tonos cla-
ros.



14.- Anónimo. *Crucifixión de Cristo* (s.XVI). Toledo. General anverso.

14₁.- Detalle alteración barniz en azules.



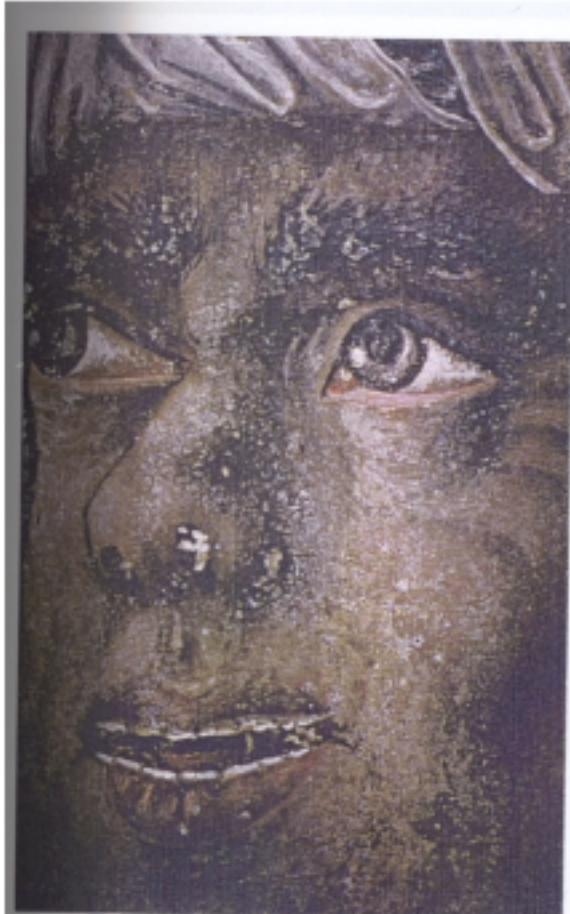
15.- Francisco Comontes (atribuido). *Adoración de los Pastores* (s.XVI). Toledo, Iglesia parroquial de Mora. General anverso.



15₁.- Detalle pasmado en azules.



no. *El Cirineo ayuda a Jesús* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano
General pasmados.



ción de los Magos, Retablo de Vicolozano
la, Museo de la Catedral. Detalle pasmado
os oscuros.



171.- Detalle eliminación de pasmado.



1. *Tríptico del martirio del Santo*
 uina, Colegio de San Pedro. Detalle cra-
 en soporte madera.



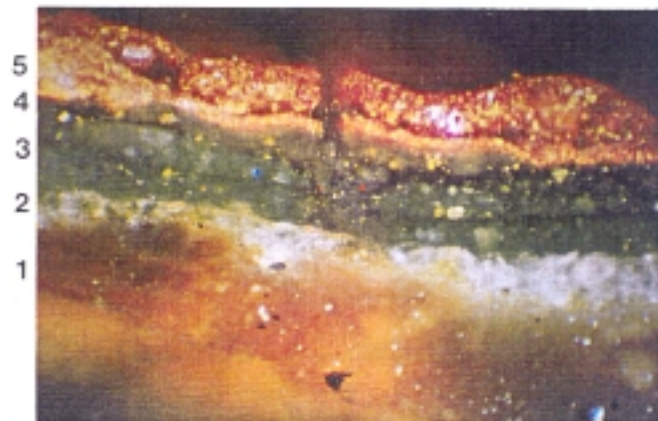
1. *Cristo con la cruz auestas (s.XVII).*
 de San Justo y Pastor. General anverso.



19₁.- Detalle craquelado de edad en lienzo.



Caliari "El Veronés". *Las bodas de Caná*. París, Musée du Louvre. Detalle del intendente la eliminación del repinte rojo en el manto.



20₂.- Estratigrafía correspondiente al manto del intendente: (1.- Preparación amarillenta pobre en yeso; 2.- Verde claro: verdigris, blanco de plomo, amarillo de plomo y de estaño II; 3.- Verde oscuro translúcido, aplicado en dos capas: verdigris, amarillo de plomo y estaño II; 4.- Materia de transición grisácea; 5.- Repinte rojo extendido en dos capas: la primera representa el color general del ropaje, la segunda la del motivo decorativo: rejalgar y ocre rojo, presencia de un poco de minio).



del intendente una vez eliminado el repinte.

SEGUNDA PARTE.- LENGUAJE Y SIMBOLISMO
DEL COLOR



th de Ramsey (atribuido). *El sistema cua*
macrocosmos y el microcosmos, de una co
tos científicos (h.1080-1090).



22.- Los cuatro temperamentos. Libro gremial de los barberos-cirujanos de la ciudad de York (finales del s.XV). Londres, British Museum, Ms. Egerton 2572, fol.51v.



3.- Las edades del hombre y los temperamentos.
tractatus de quaternario (h.1100). Cambrigde, Conville
nd Caius College, Ms.428, fol.28v.

die wisse roß

dem wüssen
kommen ding
ist silber/besser

It hat/das mache
is vund das rot
herufür.

Dieses dir
Egusend tei
das aller lü

Worigenus
was geschiet
das geschiet



wiß die latone vund behaltend die
innes geizen mit gebrachten oder geist
ling ist lüch vund bedarff eins lüch



ium philosophorum (s.XVI). St. Gallen,
ek Vadiana, Ms.394a, fol.92.



26.- *Andrógino alquímico*. Miniatura del Tratado Aurora
Consurgens (s.XIV-XV). Zurich, Biblioteca Centrale,
codex rhenovacensis 172.



ore heliocéfalo y mujer lunar. Miniatura del Tratado Aurora Consurgens
Zurich, Biblioteca Centrale, codex rhenovacensis 172.



28.- *Pavo Real. Miniatura Splendor Solis (1582).*



29.- **H. Reusner.** *La rosa roja.* Miniatura del Tratado de Johanne Andreae (s.XV). Londres, British Museum, Sloane 2560, fol.15.

TERCERA PARTE.- EL COLOR EN LA
ICONOGRAFÍA CRISTIANA



30.- Traición de Judas. Biblia Pauperum.



31.- La Coronación de Espinas. Biblia Pauperum.



32.- *Pantocrator* (h.1150). Mosaico del ábside Cefalù. Sicilia, Catedral.



33.- *Pantocrator*. Mosaico de la cúpula de Fethiye Cami. Estambul.



34.- *La Virgen con el Niño* (princ. s.XI). Mosaico del ábside Torcello. Italia, Catedral.



35.- *Annunciación* (finales s.XIII). Mosaico de la basílica de Santa María in Trastevere. Roma.



36.- *Deesis* (h.1320). Estambul, San Salvador de la Chora (Kariye Djami).



37.- *Transfiguración*. Mosaicos de Constantinopla. París, Musée du Louvre.



38.- Fernando Gallego. *La Piedad* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.



38₁.- Detalle reflectografía infrarroja donde se observa la inscripción bajo el manto azul de la Virgen.

CUARTA PARTE.- IDENTIFICACIÓN Y SIMBOLISMO



39.- **Anónimo.** *Bautismo de Cristo*, Retablo de Fray Bonifacio Feller (h. 1396-1398). Valencia, Museo de Bellas Artes.



40.- **Enguerrand Charonton.** *La Coronación de la Virgen* (1453-1454). Hospice de Villeneuve-Lés-Avignon.



41.- *Cristo, San Pedro y San Pablo en el río Jordan.* Mosaicos de Santa Prassede, Roma.



42.- *Maestro del Centenar. San Jorge y el Dragón* (2º dec. s.XV). Londres, Victoria and Albert Museum.



Anónimo. *Anunciación* (h.1390). Cleveland (Ohio), Colección Arthur Sachs.



44.- *Pantocrator*. Misal para la cofradía de la Santa Cruz de Aviñón (s.XV). Madrid, Biblioteca Nacional, Res.10, fol.160v.



45.- **Jusepe Ribera**. *El Padre Eterno* (h.1632-1635). Nápoles, Museo di Palazzo Reale.



46.- Anónimo. *Cristo Cósmico* (s.XV). León, Museo de la Real Colegiata de San Isidoro.



47.- **El Greco.** *Coronación de la Virgen* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado. Detalle Dios Padre.



La Santísima Trinidad (1577-1579). el Prado. Detalle.



49.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado. Detalle Dios Padre.



50.- **Pedro Berruguete.** *Nacimiento de Cristo* (s.XVI). Palencia, Becerril de Campos.



51.- **Geertgen Tot Sint Jans.** *Natividad* (s.XV). Londres, National Gallery.

51₁.- Detalle Niño.





52.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid, Museo del Prado.



52₁.- Detalle Niño.



53.- **Francisco Zurbarán.** *Adoración de los Pastores* (1638). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture. Detalle Niño.



Zurbarán. *El Niño Jesús se hiera con la corona de es-*
de Nazareth (s.XVII). Estados Unidos, Colección par-



54. Detalle Jesús.



55.- Francisco Zurbarán. *El Niño Jesús se hiera con la corona de*
espinas en la casa de Nazareth (1630). Museo de Cleveland.



55.- Detalle Jesús.



La Virgen Dolorosa (s.XVI). Zaragoza, Vicente.



58.- Luis de Morales. *La Virgen Dolorosa* (s.XVI). Madrid, Palacio Real.



57.- Orazio Gentileschi. *El Niño Jesús adormecido sobre la cruz*. Madrid, Museo del Prado.



María en el trono con el Niño (h.1350).
galerie.



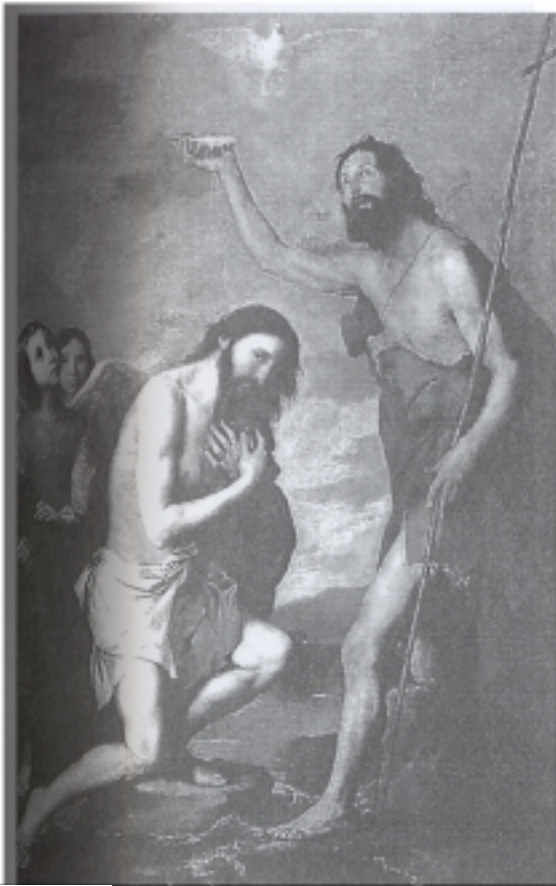
Virgen de las Fiebres (h.1497).
u de Belles Arts San Pío V.



60₁ Detalle Jesús Niño.



de Miraflores. Bautismo de Cristo
d, Museo del Prado.



de Ribera. Bautismo de Cristo (s.XVII)
ée des Beaux-Arts.



621.- Detalle Cristo.



63.- Salterio de Amesbury, Inglaterra (h.1250-1255).
 del All Souls College, Ms.6, fol.64v.



63.- Detalle Cristo.



64.- Maestro de Bonastre. *Transfiguración* (h.1448). Valencia,
 Museu de la Catedral.



de Osona "El Joven". *Jesús ante Pilatos*
Valencia, Museu de Belles Arts.



65.- Detalle Cristo.



Flagelación y Coronación de Espinas. Salterio ale-
Manchester, Yolin Rylands Biblioteca,
.8r.



67.- Rodrigo de Osona "El Joven". *Flagelación* (1505-
1513). Madrid, Museo del Prado.



68.- Bartolomé Esteban Murillo. *Cristo tras la flagelación* (h.1670). Champaign (Illinois). Krannert Art Museum.



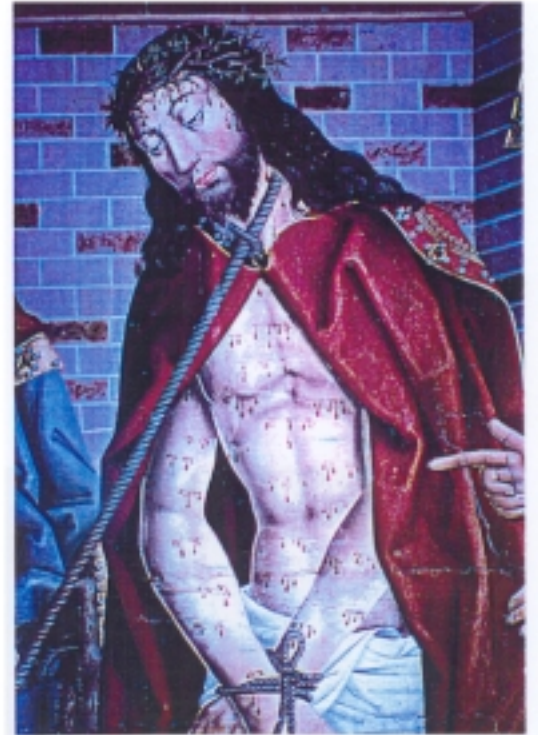
de Sedano. *Coronación de espinas* (1495-1496).
ral, Pinturas del Armario de las Reliquias.



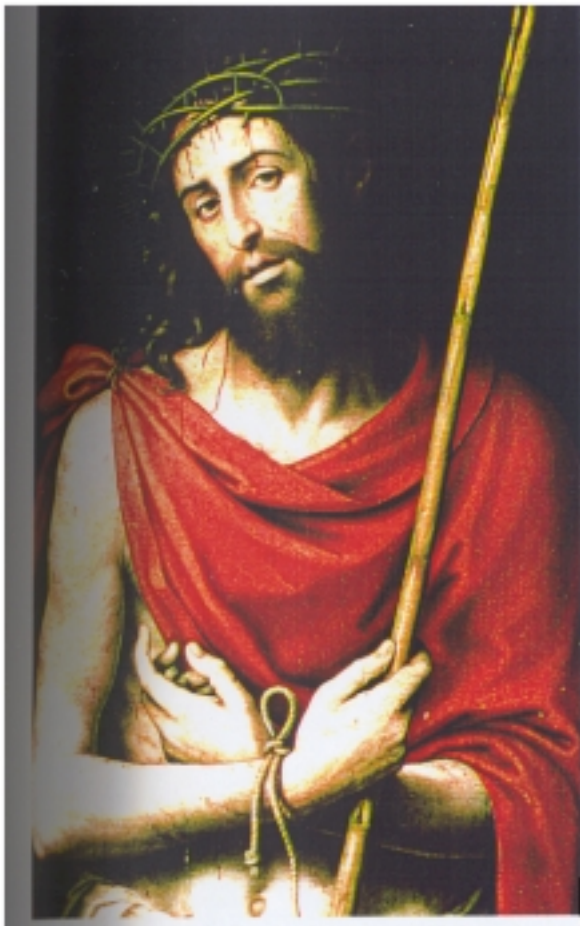
69.- Detalle Cristo.



Sedano. *Ecce Homo* (1495-1496). Burgos, del Armario de las Reliquias.



70₁.- Detalle Cristo.



71.- Juan de Juanes (s.XVI). *Ecce Homo*. Madrid, Museo del Prado.



72.- **Juan de Flandes.** *Cristo con la cruz auestas* (h.1505). Viena, Kunsthistorisches Museum.



74.- **Valdés Leal.** *Camino del Calvario* (h.1661). Madrid, Museo del Prado.



73.- **V. de Juanes.** *Camino del Calvario*. Madrid, Museo del Prado.



75.- Anónimo. *Majestat de Caldes de Mohtbui* (s.XII).
Mortui, Santa María de Caldes.



76.- Böhmisches. *Crucifixión de Cristo* (h.1360). Berlín,
Gemäldegalerie.



77.- *Escenas de la Pasión de Cristo*. Salterio
Ramsey, Inglaterra (h.1300-1310). Nueva York,
Biblioteca Pierpont Morgan, Ms.302, fol.3r.



78.- *Cristo con la cruz auestas*. Salterio Ramsey, Inglaterra (h.1300-1310). Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan, Ms.302, fol.2v.



80.- **Maestro Bertram.** *Cristo en la cruz* (finales del s.XIV). Hanover, Niedersächsisches Landesmuseum.



79.- *Crucifixión*. Vidriera Catedral de Chartres.



81.- **Raphael.** *La Crucifixión de Cristo con la Virgen María, Santos y ángeles* (h.1503). Londres, National gallery.



82.- **Francisco Zurbarán.** *Cristo crucificado* (1627). Chicago, Art Institute.



83.- **Rogier van der Weyden.** *Cristo en la Cruz* (s.XV). Filadelfia, Colección Johson.



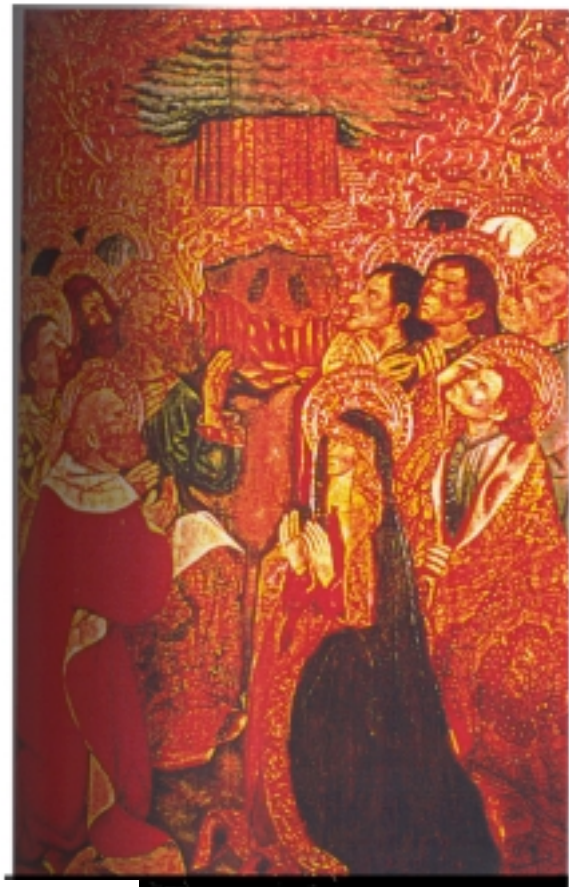
Esteban Murillo. *Resurrección de Cristo*. Madrid, Academia de San Fernando.



86.- Yáñez de la Almedina o Fernando de los Llanos. *Resurrección* (h.1513). Valencia, Museu de Belles Arts.



Gallego de Fernando Gallego. *Resurrección*. Arcenillas, Iglesia parroquial.



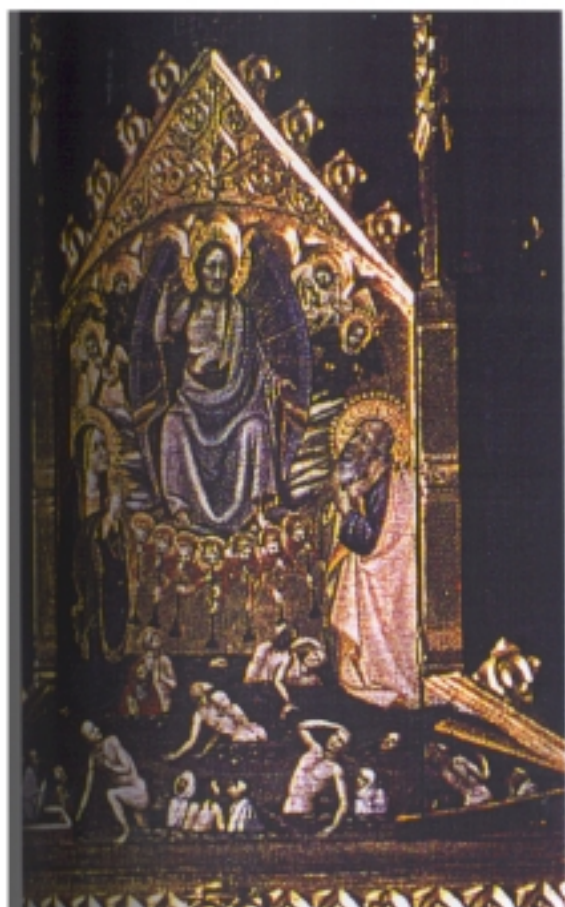
errer. *La Ascensión* (1457). Tarragona, *hocesà*.



88.- **Colaboradores de Fernando Gallego.** *Ascensión* (h.1495). Zamora, Arcenillas, Iglesia parroquial.



Flandes. *La Ascensión* (s.XV-XVI) del Prado.



tablo de Bonifacio Ferrer (h.1396-
a de Belles Arts.



91.- **Gherardo Starnina.** *Juicio Final* (h.1398-1400).
Munich, Alte Pinakothek.



91 **Detalle Cristo Juez.**



92₁.- Detalle Cristo Juez.



92.- **Círculo del Maestro de Artés.** *Juicio Final con San Miguel* (h.1470-1490). Valencia, Museu de Belles Arts San Pío V.



Varán. *La Cena de Emaus* (1639).
 as Artes de San Carlos.



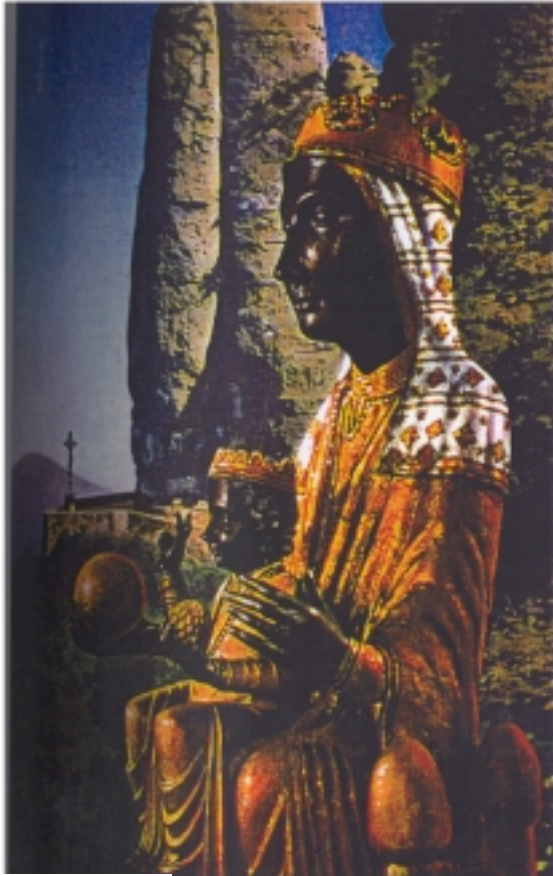
94.- Juan de Flandes. *La aparición a María Magdalena*
 (1436-1504). Madrid, Palacio Real.



Almedina. *Aparición de Cristo resu-*
 (mediados s.XVI). Valencia, Museu de



95₁.- Detalle Cristo.



96.- *Virgen de Montserrat*. Barcelona, Santuari



97.- **Juan Andrés Ricci.** *Virgen de Montserrat* (1681). Madrid, Abadía de Montserrat.



98.- **Anónimo.** *Virgen de Lluç* (s.XVII). Mallorca, Catedral, Capilla de la Piedad.



Dios sedente con el Niño (s.XIII-XIV).
Comarcal Diocesà de Lleida.



100.- *Virgen del Rosal* (s.XIV). Sobriès, Museu Diocesà
i Comarcal de Solsona.



ñora de Guadalupe. Cáceres.



102₁.-Detalle Virgen.



102.- Teresa Díez. *Epifanía* (h.1320). Zamora, Iglesia de San Sebastián de los Caballeros.



102.- *La Virgen con el Niño, Santa*
(h. 1360). Barcelona, Museu Diocesà.



103.- Detalle Virgen.



104.- *Juan de Bermejo y los Osona. Tríptico de la*
Serrat (h.1480-1490). Valencia. Catedral



104.- Detalle Virgen.



Concepción (s.XVII). Madrid,



105.-Detalle modificación cromática por barniz alterado.



Piedad (s.XVII). Salamanca, Iglesia del
Agustinas Recoletas de Monterrey.



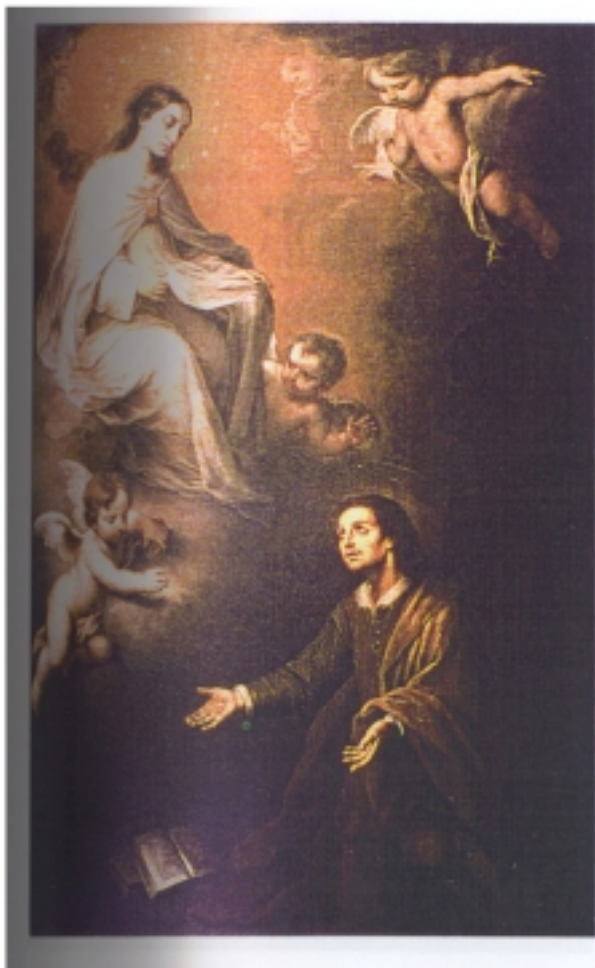
107.- Anónimo. *Anunciación* (s.XVII). Ávila, Real Monasterio de Santo Tomás.



107₁.-Detalle manto verde de la Virgen.



108.- Anónimo. *Venida de la Virgen del Pilar* (h. 1620). Zaragoza, Palacio Arzobispal.



109.- **Francisco Meneses Osorio.** *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (princ. s.XVIII). Sevilla, Museo de Bellas Artes.



110.- **Juan de Juanes.** *Purísima Concepción* (h.1576-1577). Valencia, Iglesia de la Compañía.



heco. *La Inmaculada con Vázquez de*
Colección particular.



112.- **Francisco Zurbarán.** *Inmaculada Concepción*
(1628-1630). Madrid, Museo del Prado.



o Pacheco. *Inmaculada* (h.1620). Sevilla,
pal.



114.- **Francisco Zurbarán.** *Inmaculada Concepción*
(1661). Langon, Iglesia de Saint Gervais e Saint Protais.



Philip of Burgundy. *Presentación de la Virgen en el Templo*. Real Monasterio de El Escorial, Real Monasterio.



116.- Juan de Rodas. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (h.1610-1615). Sevilla, Museo de Bellas Artes.



Esteban Murillo. *Educación de la Virgen* (c.1655). Madrid, Museo del Prado.



117.- Detalle Virgen Niña.



118.- **Benedetto di Biondo** (atribuido). *Virgen de la Humildad* (h.1400). Siena.



119.- **Francisco Zurbarán**. *Virgen Niña segundo* (h.1660). Granada, Ins. Rodríguez Acosta.



ANTERIOR

SIGUIENTE



ABRIR ILUSTRACIONES II





ABRIR ILUSTRACIONES



ANTERIOR

SIGUIENTE



Borgoña. *Desposorios* (s.XVI). Cuenca, no. Detalle Virgen.



Márquez. *Los desposorios de la Virgen* (s.XVII). Charlotte-Mecklenburg Museum, Carolina del Norte (EE.UU.).



121.-Detalle Virgen.



Francisco de Osona. *Nacimiento* (s.XVI). Colección particular.



123.- **Martín Gómez "El Viejo"** (atribuido). *Visitación* (s.XVI). Cuenca, Museo Catedralicio.



Zurbarán. *Anunciación* (s.XVII). Colección particular.



125.- **Valdés Leal.** *La Sagrada Familia* (h.1670-1680). Colección particular.



126.-Detalle Virgen.

Calvario (1618). Sevilla, Duomo.



126.- Vicente J. Macip. *Descendimiento* (h.1572). Madrid. Museo del Prado.



127.- Juan de Flandes. *Calvario* (h. 1519). Madrid, Colección particular.



128.- Jusepe Ribera. *Calvario* (1618). Sevilla, Osuna, Patronato de Arte.
Juan Sánchez de Castro, La Piedad



128₁.-Detalle



129.- Maestro de la Sibila Tiburtina. *Calvario* (h.1475)
 Detroit, Institute of Arts.



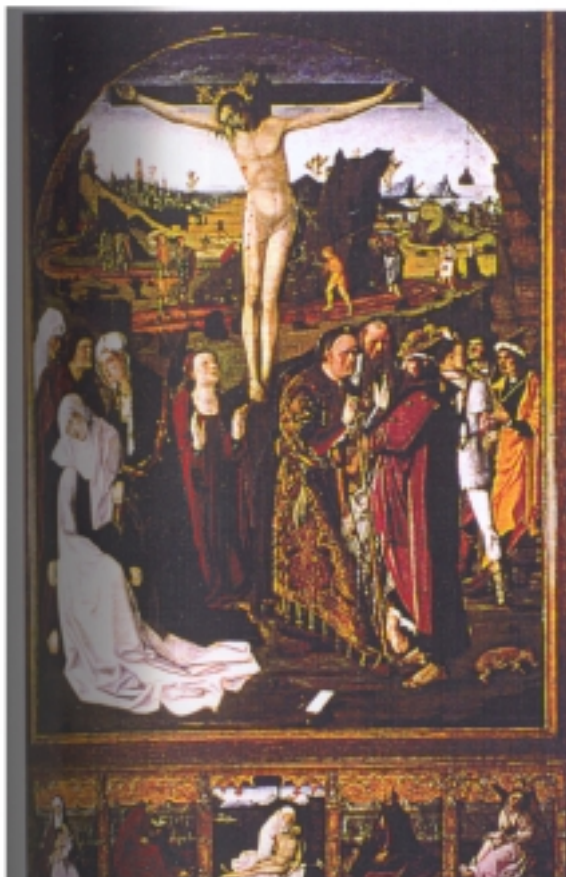
129 Detalle.



de Juan Sánchez de Castro. *La Piedad*
Retablo de la Iglesia de Santa María de las
e la Sierra.



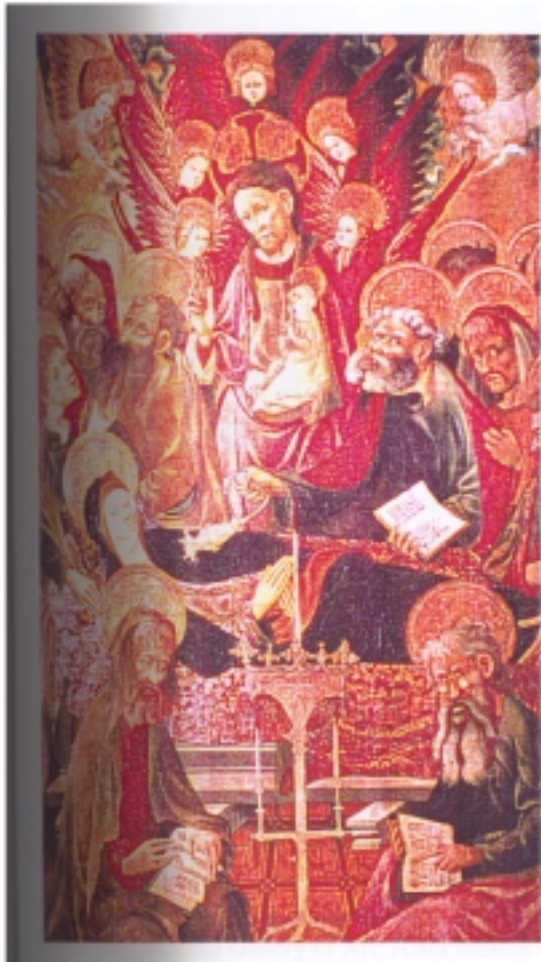
131.- Jan van Eyck. *Crucifixión con la Virgen y San Juan*
(h. 1427). Berlín, Gemäldegalerie Staatliche Museen.



de Osona. *Retablo del Calvario* (1476).
Iglesia de San Nicolás, Colección particular



132.-Detalle Virgen.



133.- **Maestro de Rubielos y Pere Nicolau.** *Dormición* (s.XV). Barcelona, Museu Marés.



134.- **Juan Correa.** *Dormición* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.



135.- Juan de Flandes. *La Asunción* (1496-1504).
Washington, National Gallery of Art, Aisla Mellon Bruce
Fund.



136.- Juan de Juanes. *Asunción de la Virgen* (h.1578).
Valencia, Museu de Belles Arts.



Retablo de la Capilla Pozo (s.XVI).



138.- Fernando Gallego. *Coronación de la Virgen*
(h.1440-1507). Salamanca, Museo Diocesano.



é "El Viejo" (atribuido). Asun-
Capilla Barreda (s.XVI). Cuenca,



140.- Ribalta. *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Valencia,
Museu de Belles Arts.



141.- Diego Velázquez. *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid,
Museo del Prado.





h (atribuido). *Dormición* (mediados s.XV). Valencia,
arts.



142₁.-Detalle alma Virgen.



Erfurt. *Nacimiento* (1350-1370).



143₁.-Detalle San José.



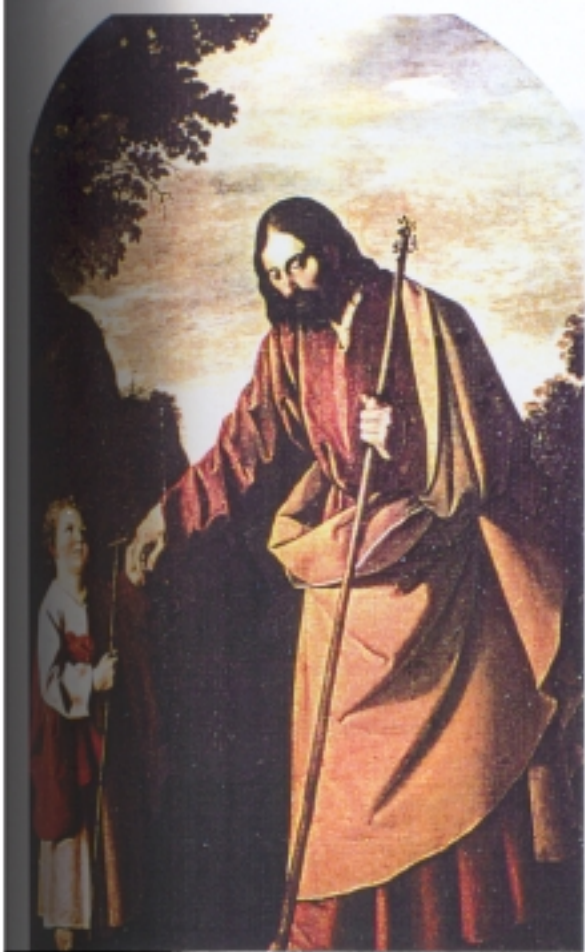
144.- **Taddeo Gaddi.** *Natividad* (h.1325). Madrid, Colección Maestros Antiguos, Museo Thyssen-Bornemizsa.

145.- **Juan de Flandes.** *Natividad* (h.1508-1519). Washington, National Gallery of Art.



146.- **Malouel (atribuido).** *Natividad* (s.XV). Antwerp, Mayer van den Bergh Museum.





Francisco Zurbarán. *San José con el Niño Jesús*
(1650). París, Iglesia de Saint Medard.



148.- Francisco Meneses Osorio. *San José con el Niño*
(1684). Sevilla, Casa de Murillo.



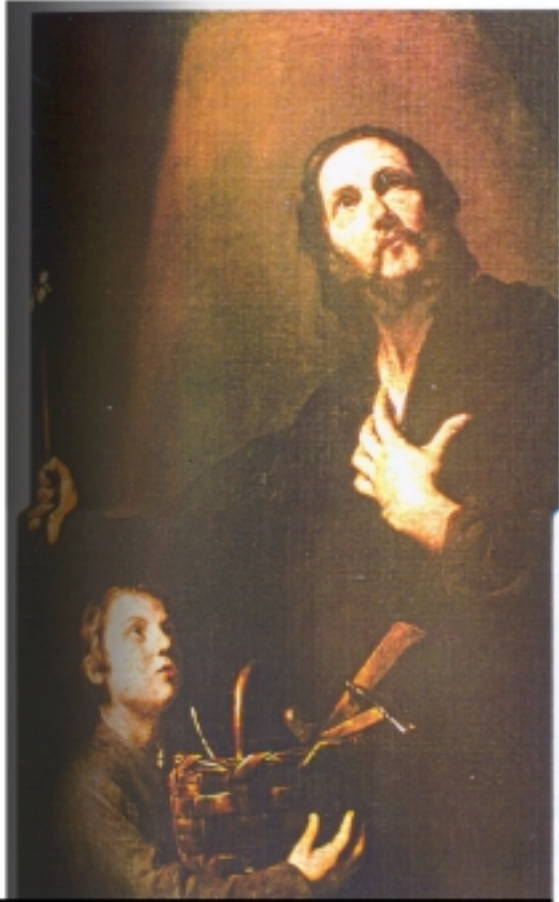
149.- Bartolomé Esteban Murillo. *San José con el Niño Jesús*
(s.XVII). Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes.



150.- *Natividad*. Libro de Horas ingles (s.XV). Londres, British Library, Ms. Add.18213, fol.34r.



151.- *Maestro de Bedford. Sagrada Familia*. Libro de Horas (1440-1450). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.Ludwing IX 6, fol.180r.



bera. *San José y el Niño Jesús* (1630).
el Prado.



153.- **Josepe Ribera.** *Sagrada Familia del Carpintero*
(fines s.XVII). Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta.



o Yáñez. *Epifania* (s.XVI). Cuenca, Catedral.



154₁.-Detalle San José.



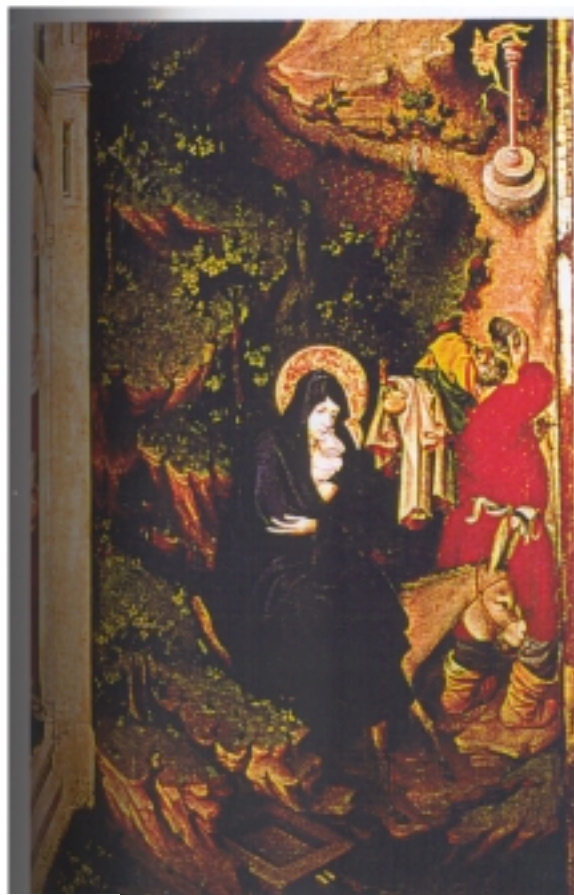
155.- **José Martíorell.** *Adoración de los Pastores.* (h.1465-1514). Madrid. Museo del Prado. Detalle Lippmann.



156.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid. Museo del Prado. Detalle San José.



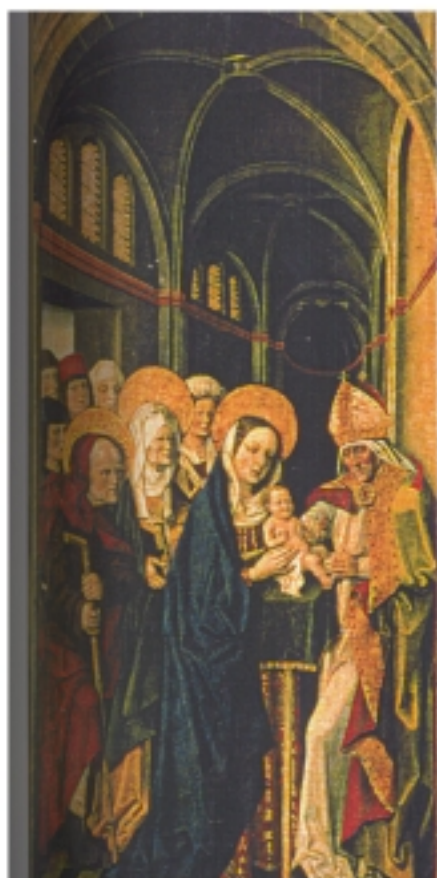
157.- **Teresa Díez.** *Epifanía* (h.1320). Zamora, Iglesia de San Sebastián de los Caballeros. Detalle San José.



157.- Pieter Bruegel the Elder. *Huida a Egipto* (h.1600)
Musée des Beaux-Arts.



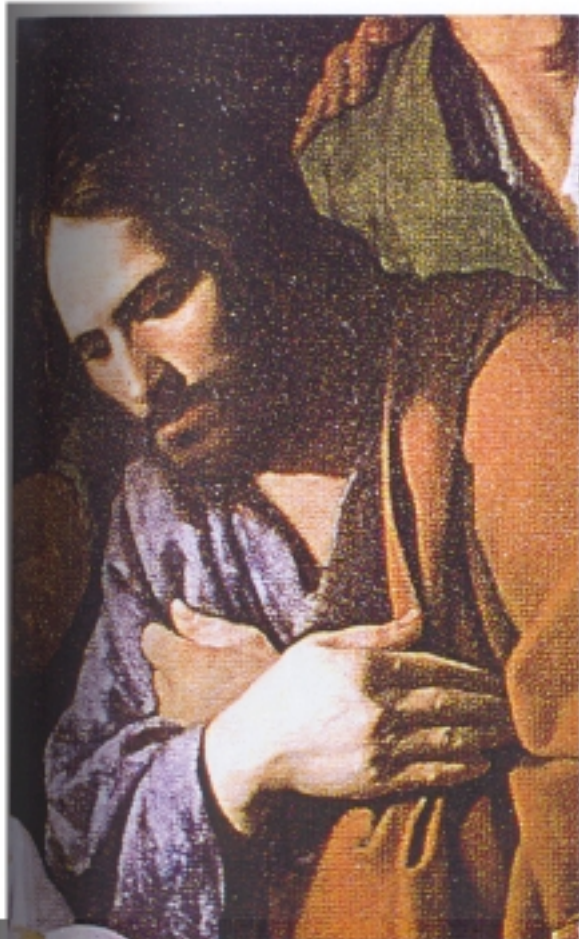
158.- Detalle San José.



159.- Rafael. *La Circuncisión*.
Museo del Prado.



159.- Detalle San José.



160.- Francisco Zurbarán. *Adoración de los Pastores* (1638). Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture. Detalle.



161.- Bartolomé Esteban Murillo. *La Huida a Egipto* (h.1650). Génova, Palacio Blanco. Detalle.



162.- Esteban Márquez. *Los desposorios de la Virgen* (s.XVII). Raleigh, Carolina del Norte (EE.UU.), Museum of Art. Detalle.



163.- *Huida a Egipto*. Libro de Horas de los Zuñiga, fol.150v.



Borgoña. Huida a Egipto (s.XVI).
Diocesano.



164₁.-Detalle San José.



Francisco Zurbarán. Huida a Egipto (s.XVII)
Museo de Bellas Artes.



165₁.-Detalle San José.



166.- *Huida a Egipto*. Manuscrito iluminado (1339). Plenarium de Otto de Mild.



El Alcañiz. *Adoración de los Magos* (h.1400). Colecciónerra-Alzaga.



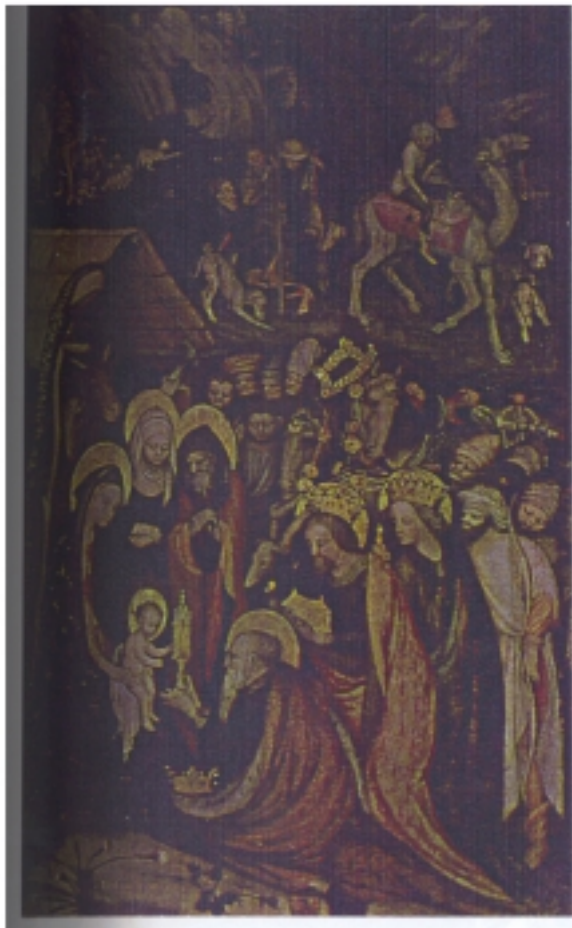
167₁.-Detalle San José.



168.- **Joan Mates (atribuido).** *Adoración de los Pastores* (1ª mitad s.XV). Tarragona, Museu Diocesà.



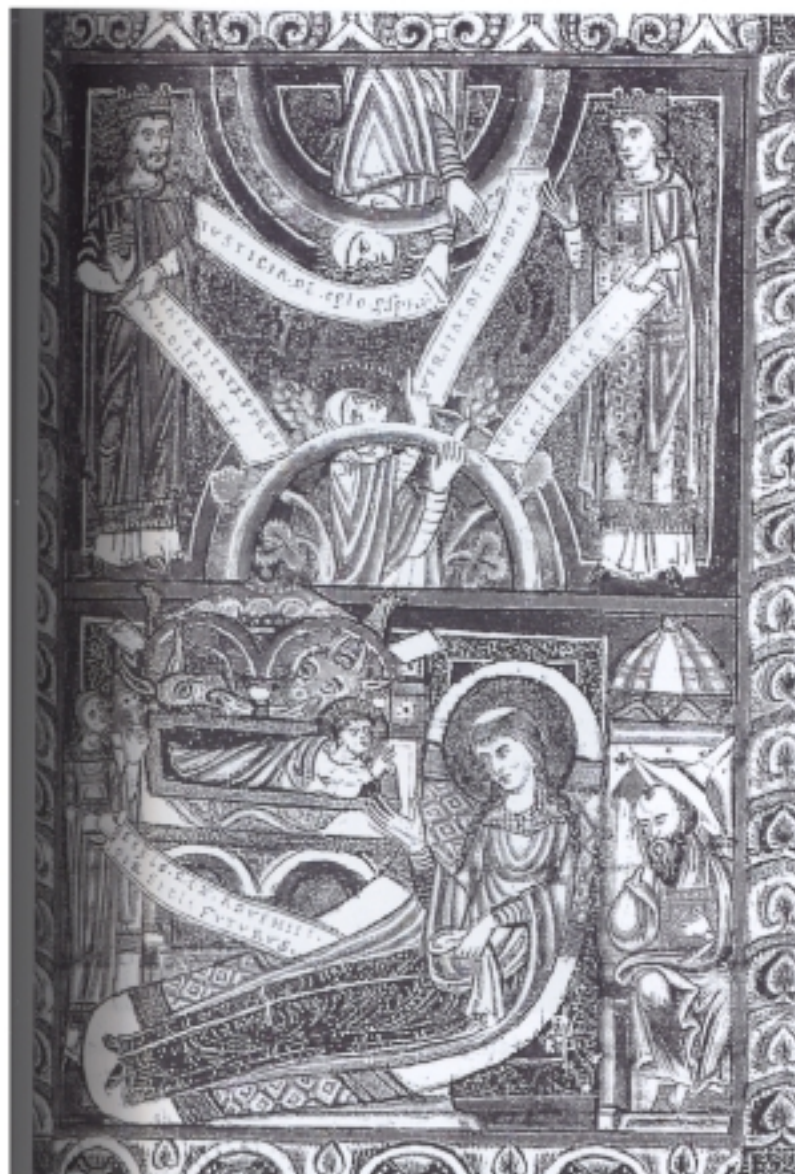
e Grañén (taller). *Adoración de los Pastores* (h.1435-1440). Villarroya del Campo, Iglesia parroquial.



170.- Stefano da Verona. *Adoración de los Magos* (h.1440). Milán, Pinacoteca di Breda.



170₁.-Detalle San José.



171.- *Natividad*. Sansony (h.1170-1190).
Cleveland, Museum of Art.



171₁.-Detalle San José.



Witz. *La Sinagoga* (h.1435). Bale, Musée



172₁.-Detalle Sinagoga.



173.- *Natividad*. Biblia Historiada francesa (s.XIV).



Gener y Lluís Borrassà. *Natividad* (h.1410-1420), Museu d'Art de Catalunya.



174.-Detalle San José.

176.-Detalle San José.



Diego Yáñez. *Adoración de los Pastores* (h.1450-1460), Catedral de Salamanca.



75.-Detalle San José.



de la Cruz. Adoración de los Magos (1495). Burgos,



176₁.-Detalle San José.



Retablo de la Iglesia de El Peral (s.XVI)



177₁.-Detalle San José.



178.- Anónimo. *Adoración de los Magos* (h.1390). Florencia, Musée National da Bargello.



178₁.-Detalle San José.



Francisco Zurbarán. *San José con el Niño Jesús* (h.1630-1640). Iglesia Saint Mériard. Detalle.



180.- Valdés Leal. *La Sagrada Familia* (h.1670-1680). Colección particular.



Francisco Pacheco. *Sueño de San José* (s.XVII). Academia de San Fernando.



180₁.- Detalle San José.



182.- **Juan de Flandes.** *San Juan Bautista* (h.1518-1519). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



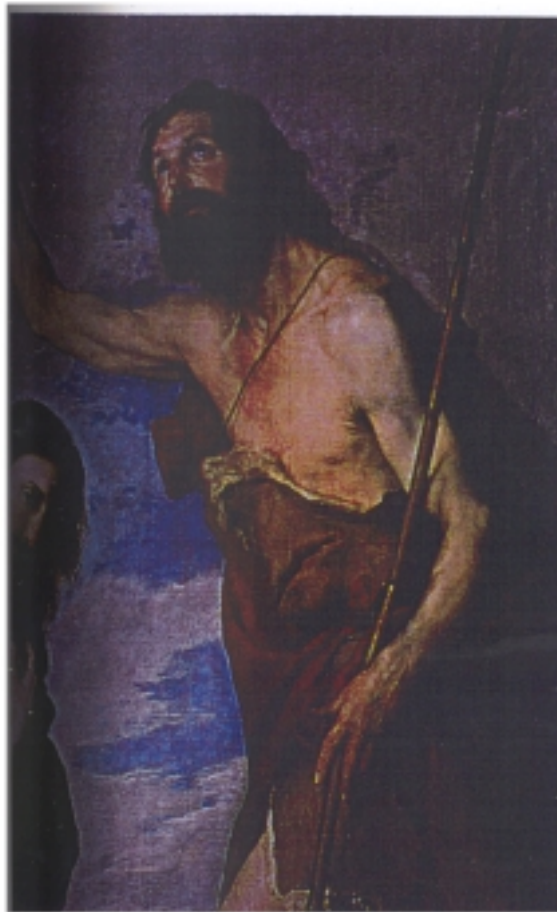
Zurbarán. *La Virgen y el Niño con San* (1622). Bilbao, Museo de Bellas Artes. Detalle.



184.- **Jusepe Ribera.** *San Juan Bautista* (1638). Barcelona, Colección particular.



185.- **Pere Lembri (atribuido).** *San Juan Bautista*, Retablo de los Santos Juanes (h.1399-1420). Valencia, Albocácer. Detalle.



Libera. *Bautismo de Cristo* (s.XVII). Nancy, Lux-Arts. Detalle



187.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *San Juan Bautista Niño* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



de Viella. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*
Bautista (s.XV). Colección particular.



189.- **Maestro de Elne.** *San Juan Bautista*
(2ª mitad del s.XIV). Barcelona, Museu
d'Art de Catalunya.



190.- **Francisco Zurbarán.** *San Juan Bautista en el desierto*
(s.XVII). Sevilla, Catedral, Sacristía de los Cálices.



181.- Valentín Montoliu. *Santa Magdalena y San Onofre* (1455-1456). LLosar, Villafranca.



192₁.-Detalle Magdalena.



1.- Juan de Flandes. *Calvario* (h.1519). Madrid, Colección particular.





193.- **Jusepe Ribera. Calvario (1618).** Sevilla, Osona, Patronato de Arte. Detalle.



Jusepe Ribera. Magdalena penitente (s.XVII). Museo del Prado. Detalle.



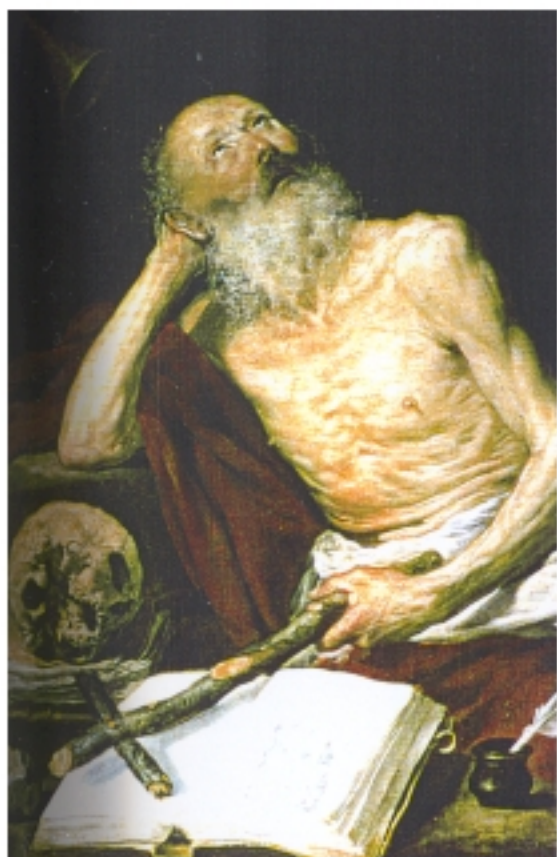
195.- **Bartolomé Esteban Murillo. Santa María Magdalena (1667-1680).** Colonia, Walcraf-Richartz Museum. Detalle.



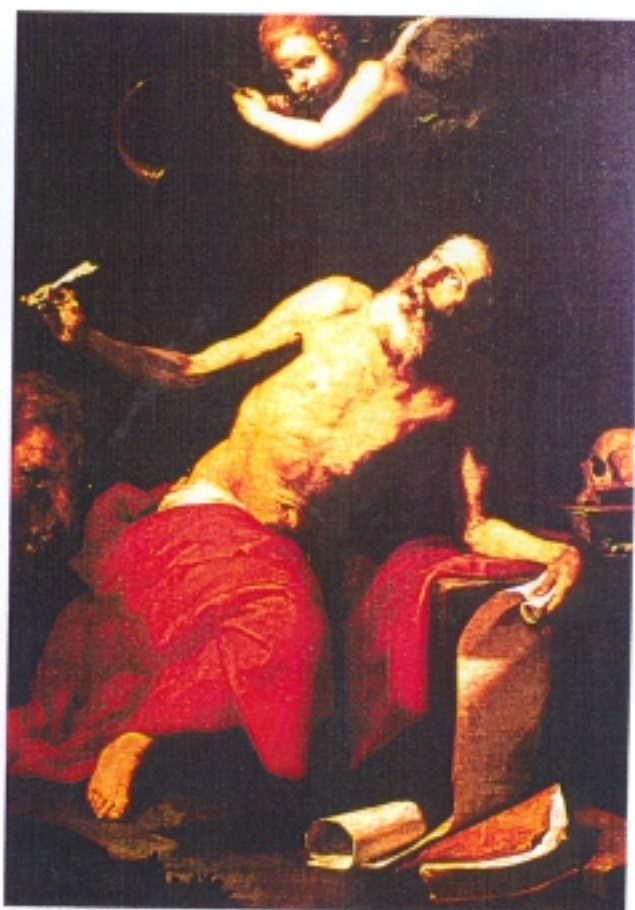
Maestro de las Medias Figuras. San Jerónimo en el desierto (1ª mitad s.XVI). Madrid, Colección particular.



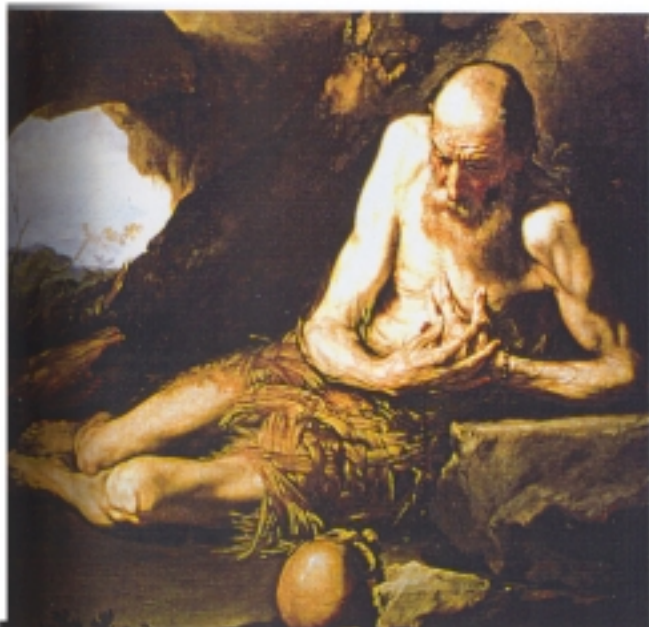
197.- Bartolomé Esteban Murillo. San Jerónimo penitente (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



Perpall. San Jerónimo (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



199.- Jusepe Ribera. San Jerónimo y el ángel (1626). San Petersburgo, Museo del Ermitage.



200.- Jusepe Ribera. *San Pablo ermitaño* (1640). Madrid, Museo del Prado.



200₁.- Detalle.



201.- Diego Velázquez. *San Antonio y San Pablo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



202.- Francisco Zurbarán. *San Lorenzo* (s.XVII). Cadiz, Museo Provincial de Bellas Artes.



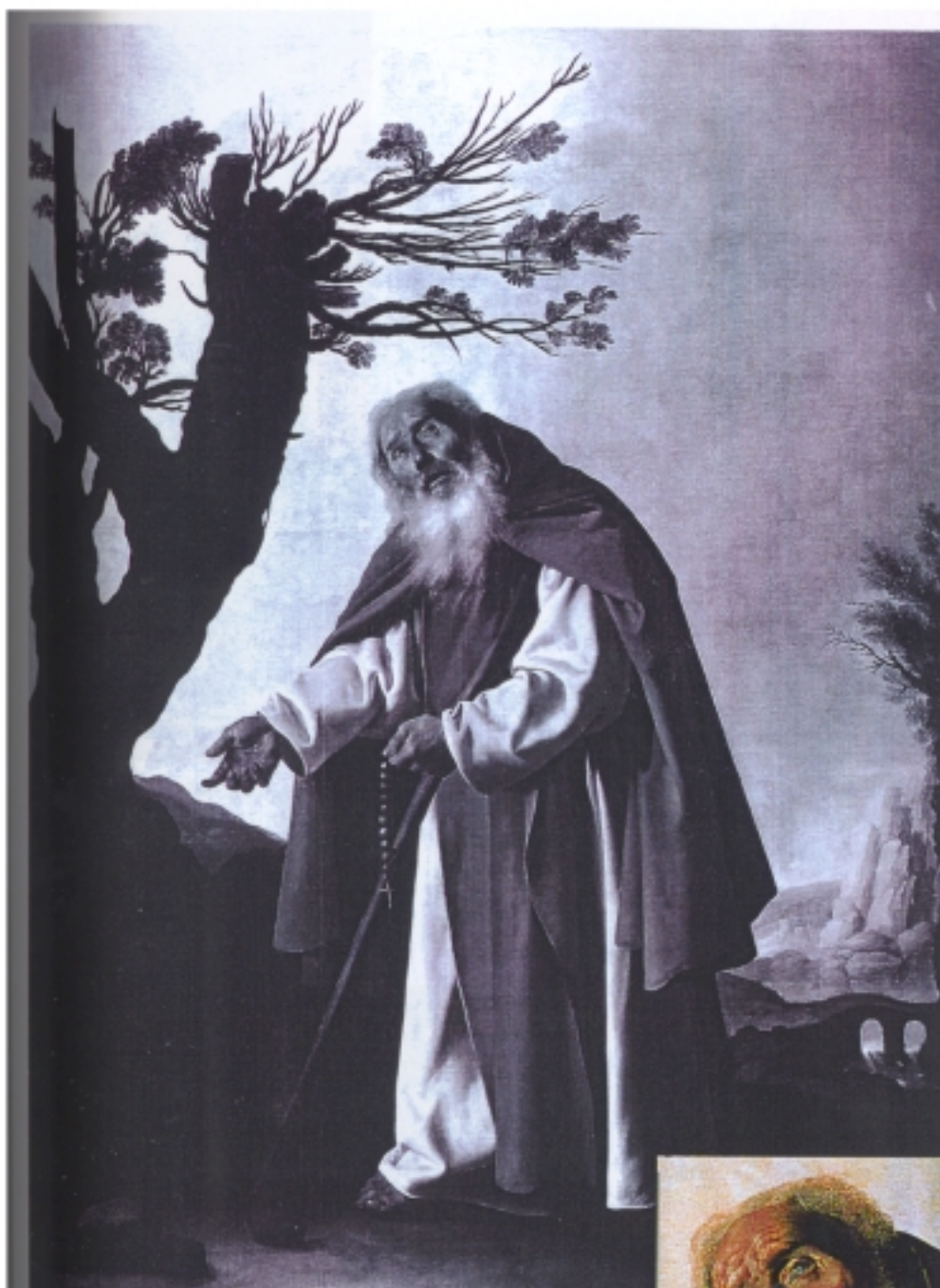
203.- Fernando Gallego. *San Jerónimo* (h.1468-1507). Zamora, Catedral.



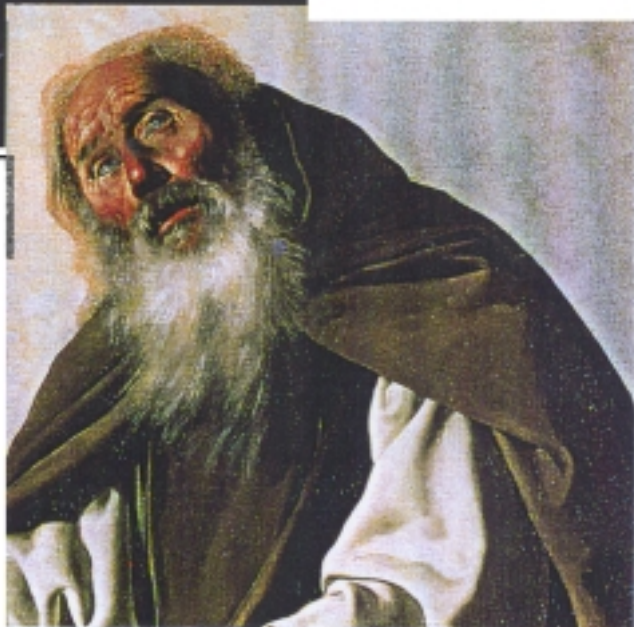
204.- Francisco Zurbarán. *San Jerónimo* (1626). Sevilla, Museo de Bellas Artes.



Francisco Zurbarán. *San Gregorio* (1626). Sevilla, Museo de



Francisco Zurbarán. *San Antonio abad* (s.XVII).
 olona, Colección particular.



206₁.-Detalle.



207.- **Pedro Peris.** *San Antonio* (segundo del s.XIV). Valencia, Museo de Bellas Artes.



208.- **Anónimo (seguidor de Juan Sánchez de Castro).** *San Antonio abad* (finales del s.XV). Sevilla, Museo de Bellas Artes.



209.- **Diego Velázquez.** *San Antonio y San Pablo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



210.- Pietro Lorenzetti. *La primera ermita carmelita en honor a Elías*. Siena, Pinacoteca.



211.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en el Convento del Carmen de la Plaza Maubert, París. (Cortesía de la Biblioteca Nacional de Madrid.)



212.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en un cuadro de su Convento en Colonia, en el año 1522. (Cortesía de la Biblioteca Nacional de Madrid.)



213.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en la Iglesia de su Convento de Santa Catalina en Lovaina. (Cortesía de la Biblioteca Nacional de Madrid.)



Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado del Profeta Elías para la Catedral Vieja de Salamanca. (Cortesía de la Biblioteca Nacional de Madrid.)



Juan de Ribera. San Agustín (1636).
Iglesia del Convento de las Recoletas de Monterrey.



216.- Alonso del Arco. Locución de Cristo a San Juan de la Cruz (h.1625-1704). Guadalajara, Pastrana, Museo franciscano. Detalle.



Simón madrileño. Santa Teresa recibe la orden en Pastrana (s.XVII). Guadalajara, Pastrana, Museo franciscano. Detalle.



218.- Jacomart. San Benito (h.1451-1460). Valencia, Museu de la Catedral.



219.- Ribalta. *San Bruno* (1625-1627). Valencia, Museu de Belles Arts.



220.- Anónimo. *Pintura de Santo Domingo* (1^{er} tercio del s.XV). Soria, Museo de la Catedral.



221.- Francisco Zurbarán. *Visión de San Pedro* (1628). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



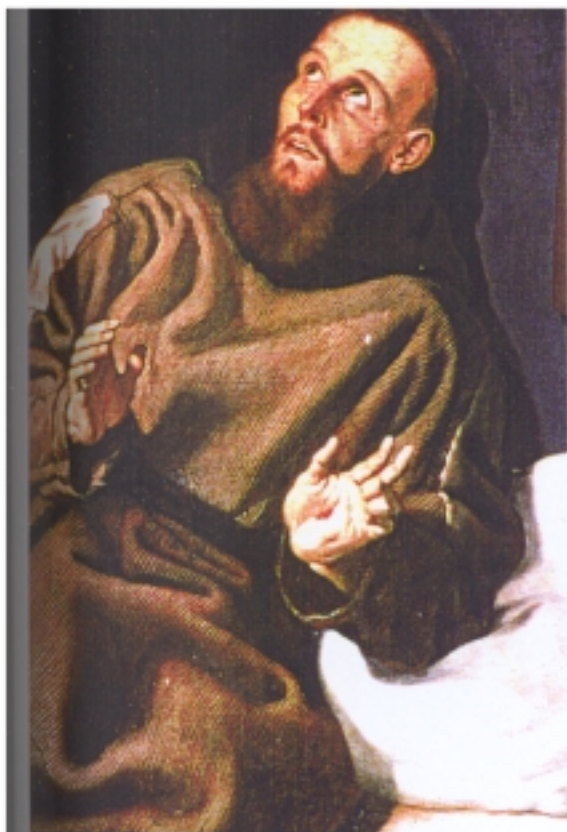
222.- Francisco Zurbarán. *San Carmelo* (h.1628). Madrid, Iglesia de Santa Barbara. Detalle.



223.- **El Greco.** *San Francisco y el hermano León* (s.XVI). Milán, Pinacoteca di Breda.



224.- **Francisco Zurbarán.** *San Francisco en éxtasis* (s.XVII). Londres, National Gallery.



225.- **Ribalta.** *Aparición del Angel a San Francisco* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



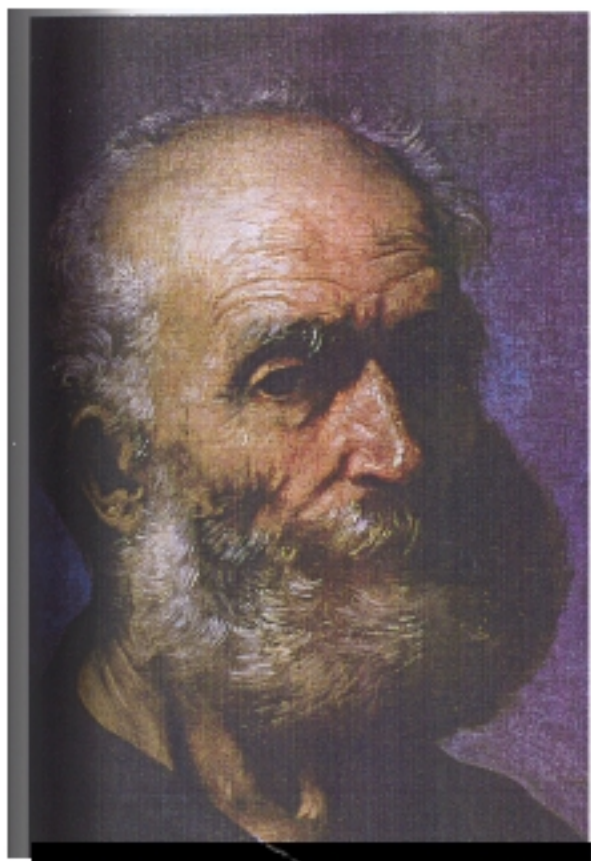
226.- Colaboradores de Fernando Gallego. *Ascensión* (h.1495). Zamora, Iglesia parroquial Arcenillas. Detalle.



Francisco Zurbarán. *San Pedro y San Bartolomé* (1628). Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.



228.- Maestro de Cubells. *San Pedro*, Retablo de la Historia de la Virgen (fines del s.XIV). Colección particular madrileña.



22.- Josepe Ribera. *San Pedro* (1637). Vitoria, Museo de Bellas Artes de Alava. Detalle.



230.- Anónimo. *San Pedro*. Sevilla, Catedral.



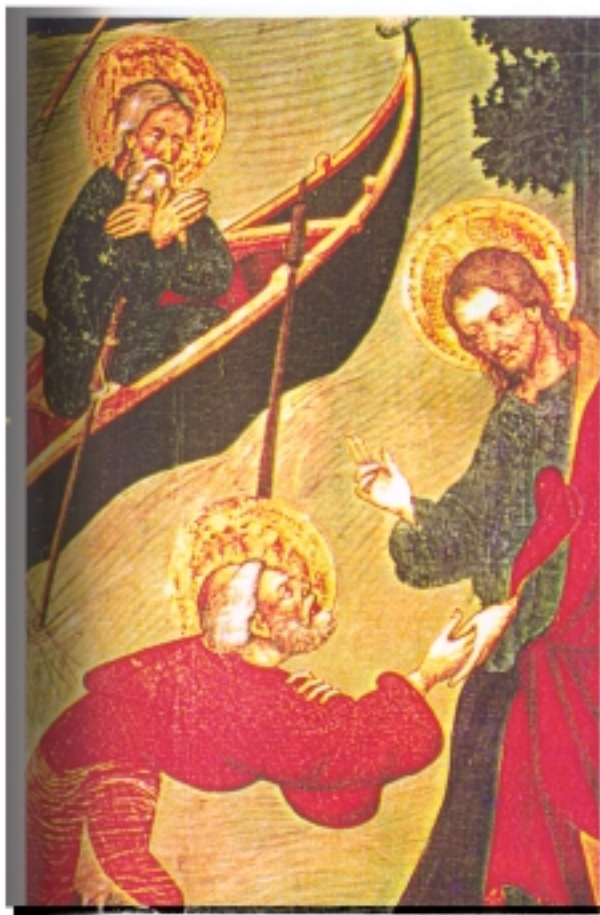
231.- Ramón de Mur. *San Pedro* (1420). Tarragona, Seu Diocesà.



232.- **Libera. Liberación de San Pedro** (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



233.- **Francisco Zurbarán. Arrepentimiento de San Pedro** (1630-1635). Sevilla, Catedral.



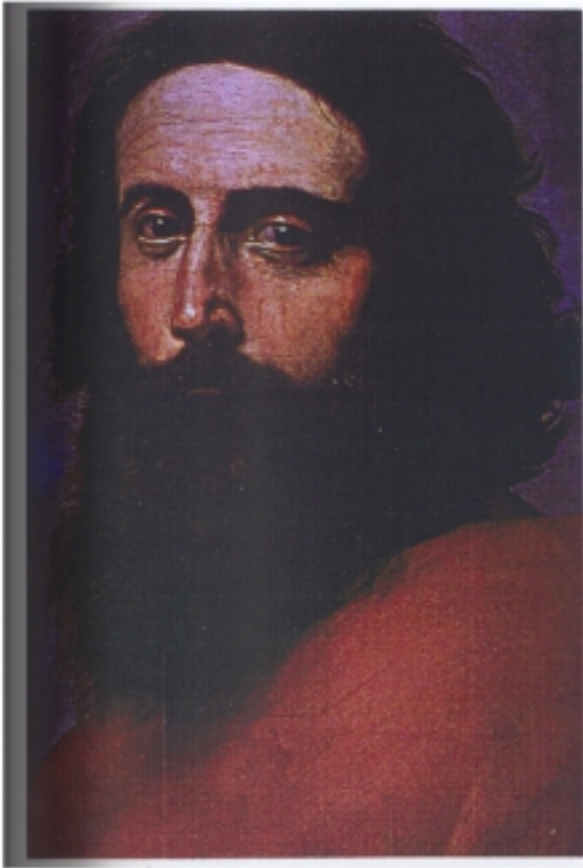
234.- **Borrasá. El milagro de San Pedro**. (1411-1413). Iglesia de San Pedro.



235.- **Pere Nicolau. Entrega de las llaves a San Pedro** (h.1404). Madrid, Colección particular. Detalle



Peter Paul Rubens, *San Pedro* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



237.- **Jusepe Ribera.** *San Pablo* (1637). Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava. Detalle.



238.- **Francisco Zurbarán.** *San Pablo* (s.XVII). Sevilla, Iglesia de San Esteban.



anónimo. *Crucifixión* (s.XVI). Toledo, Iglesia de



240₁.-Detalle San Juan.



Pieter Bruegel. *Crucifixión de*
1525-1530). Viena, Kunsthistoris-
museum.



241.- Maestro de Alfajarín. *Calvario* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular. Detalle.



242.- El Greco. *Cristo con la cruz* (1590-1600). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



243.- Valdés Leal. *La Virgen con San Juan Evangelista y las tres mujeres camino del Calvario* (h.1657-1659). Sevilla, Museo de Bellas Artes. Detalle.



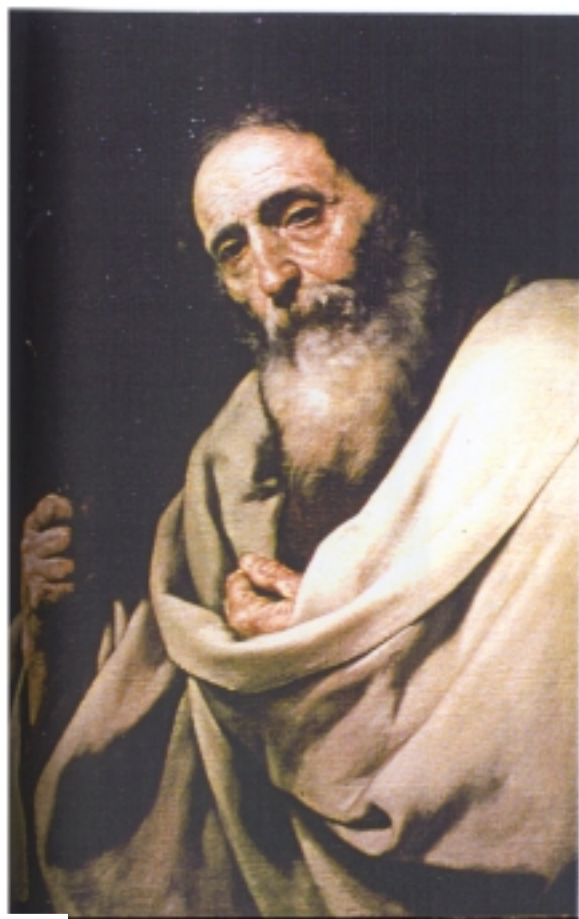
244.- Bouts. *La comida en casa de Simón* (s.XV). Berlín, Staatliche Museen.



San Juan.



245.- Pedro Berruguete. *Llanto sobre Cristo muerto* (h.1450-1504). Palencia, Catedral. Detalle.



Jusepe Ribera. *San Bartolomé* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



247.- Francisco Solives. *San Bartolomé* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.



Detalle del Altar de San Bartolomé. Altar de San Bartolomé, Pinakothek. Detalle.



249.- Mateo Pérez de Alesio. *Santiago en la Batalla de Clavijo* (1585). Sevilla, Iglesia de Santiago.



250.- Pere y Arnau Bassa. *Santiago apóstol* (1347). Museu Diocesà.



250₁.- Detalle.



251.- Francisco Zurbarán. *Santiago el Mayor* (1633). Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.



Maestro de Freising. *Decapitación de San autista* (h.1480-1450). Nuremberg, sches National Museum.



252₁.-Detalle verdugo.



Maestro de Sterzing. *Coronación de Espinas* (h.1480-1450). Sterzing (Vipiteno), Tow Hall Museum.



253₁.-Detalle mofador.



254.- *Flagelación de Cristo*. Salterio de Chichester (c. 1250). Manchester, John Rylands Library, Ms. lat. 24, fol. 151r.



254₁.-Detalle flagelador.



255.- *Flagelación*, Escenas de la vida de Cristo. Salterio de Pierpont Morgan (h. 1300-1310). Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 302, fol. 2v.



255₁.-Detalle flagelador.



256.- Cesare Ripa. *Iconología de la Traición* (s.XVI).



257.- Saturno contando dinero. *Über die Planeten* (1444). Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Pal. lat. 1369, fol. 144v.



Coronación de Espinas (s.XVI). Cuenca, Retablo de la iglesia de Santa María.



258₁.-Detalle mofadores.



259.- Anton y Diego Sánchez. *Camino del Calvario* (h.1478). Cambridge, Fitzwilliam Museum.



259₁.-Detalle verdugos.



260.- *Dos Locos*. Dijon, Musée de la vie bourguignone.



261.- **Jean Fouquet**. *Martirio de Santa Apolonia*. Libro de Horas de Etienne Chevalier (s.XV). Chantilly, Musée Condé. Detalle.



262.- *Mes de Abril*. Breviario Grimani, Flandes (s.XVI). Biblioteca Nazionale Marciana, Ms.lat.1.99, fol.4v. Detalle.



Maestro de Schöpping. *Ejecución de San Juan* (h.1440-1450). Münster, Westfälisches Landesmu-



264.- *Burla de Cristo*. Salterio Fitzwarin (h-1350-1375). París, Bibliothèque Nationale, Ms.lat.795, fol.10r.



Meister Engelbrecht
Viena, Kunsthistorisches Museum



264₁.-Detalle flageladores.



ANTERIOR

SIGUIENTE



ABRIR ILUSTRACIONES III





ABRIR ILUSTRACIONES



ANTERIOR



266.- **Maestro de Sigüenza.** *Retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina.* Madrid, Museo del Prado.



267.- **Simone Martini.** *San Martín es hecho caballero* (h.1320-1390). Asis, Iglesia de San Francisco. Detalle.



Miniatura correspondiente a la expulsión de los judíos de Francia por Felipe Augusto en 1182.



269.- Dibujo caricaturesco de un judío. Manuscrito del siglo XIV correspondiente a los Estatutos municipales de la ciudad de Arles



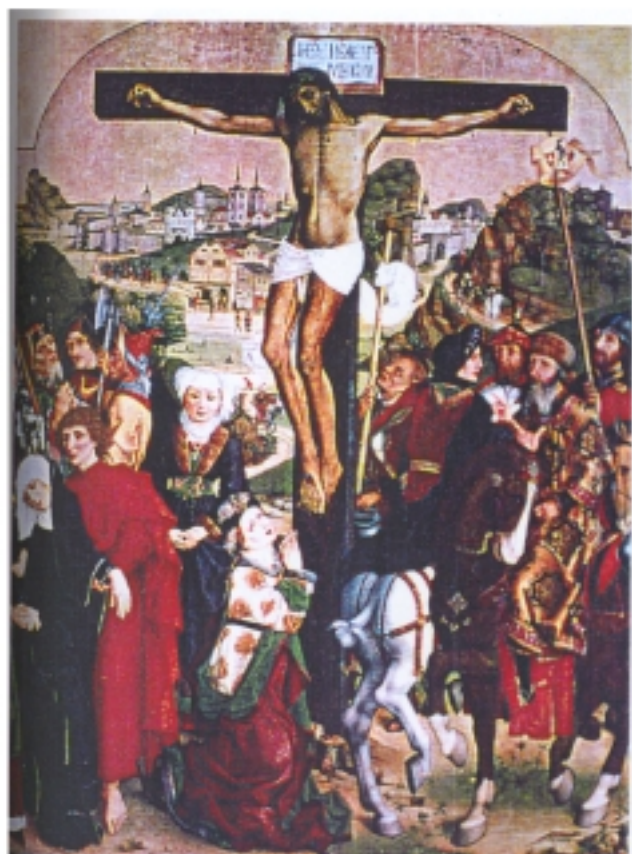
Judío alemán (h.1460). Londres, British Library, Add. 14762, fol.45r. Detalle.



271.- Jobst Wellem (s.XVI). Praga.



272.- Jan Polack. *Disputa de San Esteban* (h.1484). Munich, Alte Pinakothek.



273.- Hans Pleydermurff. *Crucifixión* (mediados s.XV)
Münich, Alte Pinakothek.



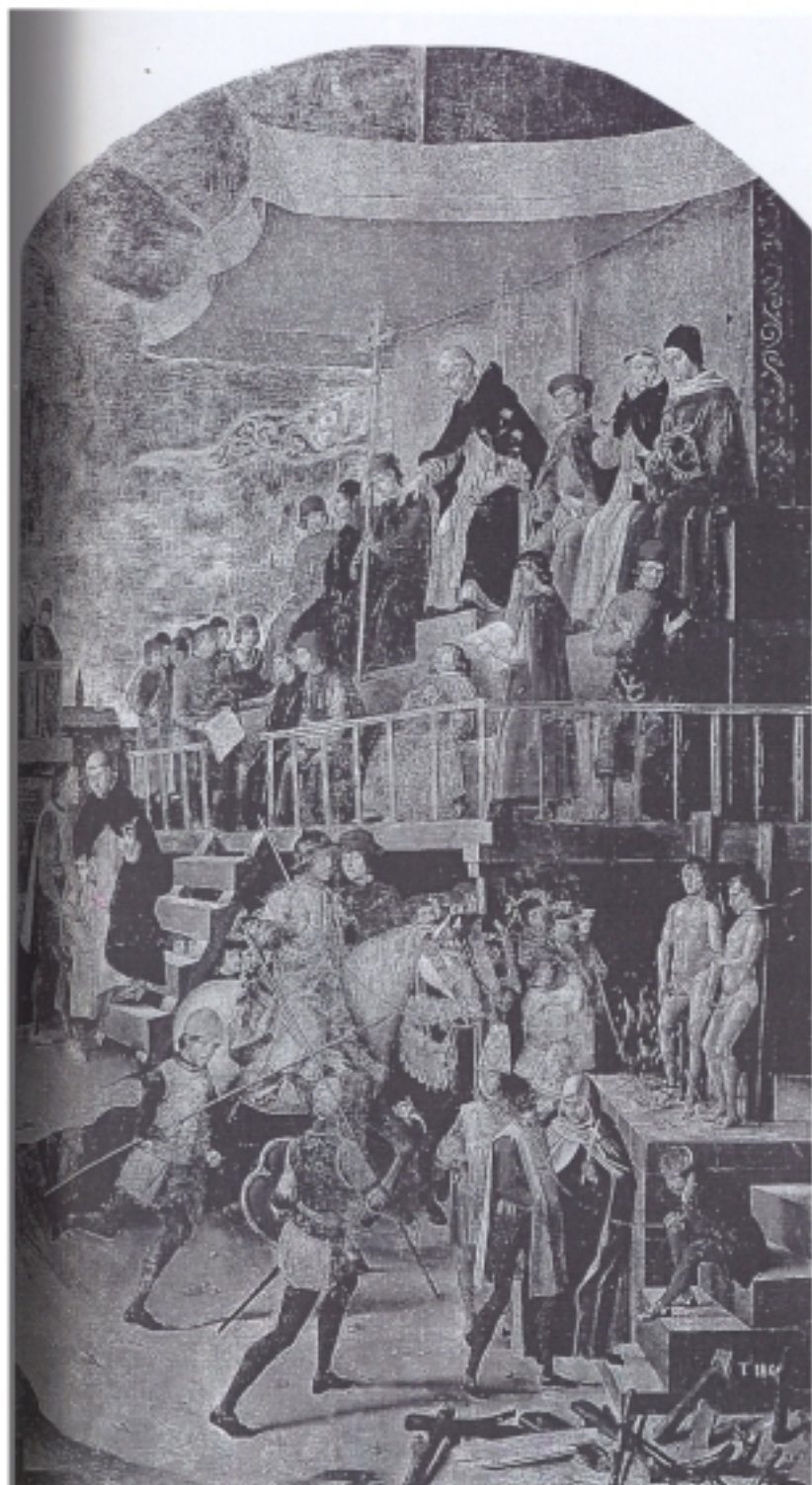
273₁.- Detalle.



274.- *Jesús entre los doctores* (s.XVI). Cuenca, Retablo
de la iglesia de El Peral.



274₁.- Detalle doctores.



3.- Pedro Berruguete. *Auto de fe*. Madrid, Museo del Prado.



275₁.-Detalle sambenitos.



276.- Mateu Ortoneda. *Última Cena y Beso de Judas* (h.1425). Tarragona, Catedral.



277.- Juan de Juanes. *La Cena* (1523-1579). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



278.- Francisco Solís. *Prendimiento* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana. Detalle.



Última Cena. Horas de la reina Isabel (h.1420-1430).
Londres, British Library, Ms.Add. 50001, fol.7r.



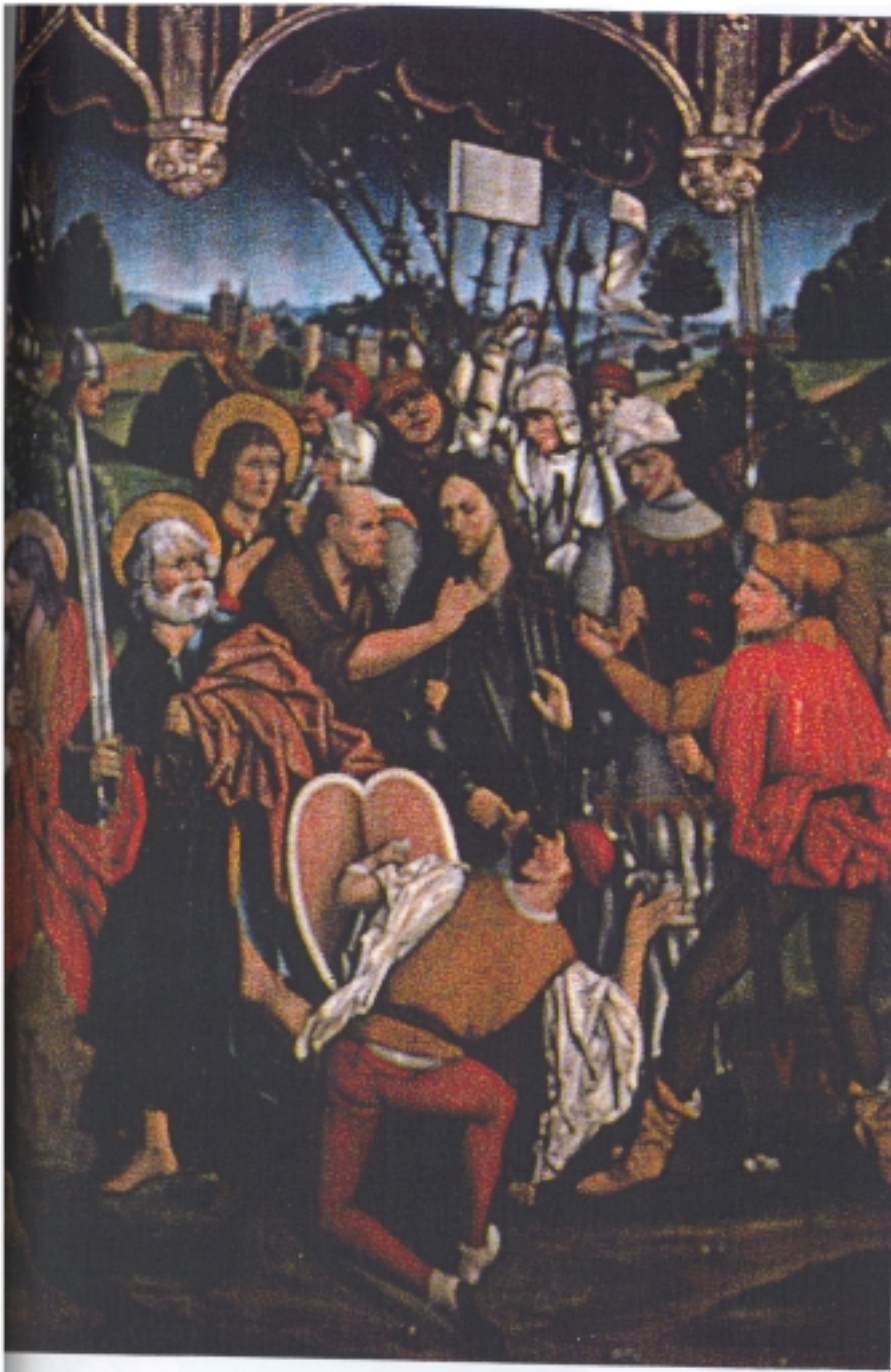
279₁.-Detalle Judas.



Traición y Arresto de Cristo. Horas de la reina Isabel
(h.1420-1430). Londres British Library, Ms. Add. 50001,
fol.17r.



280₁.-Detalle Judas.



281.- **Fernando Gallego.** *Traición y Arresto de Cristo*, Retablo de Ciudad Rodrigo (h.1490). Tucson, University of Arizona, Museum of Art.



281₁.-Detalle Judas.



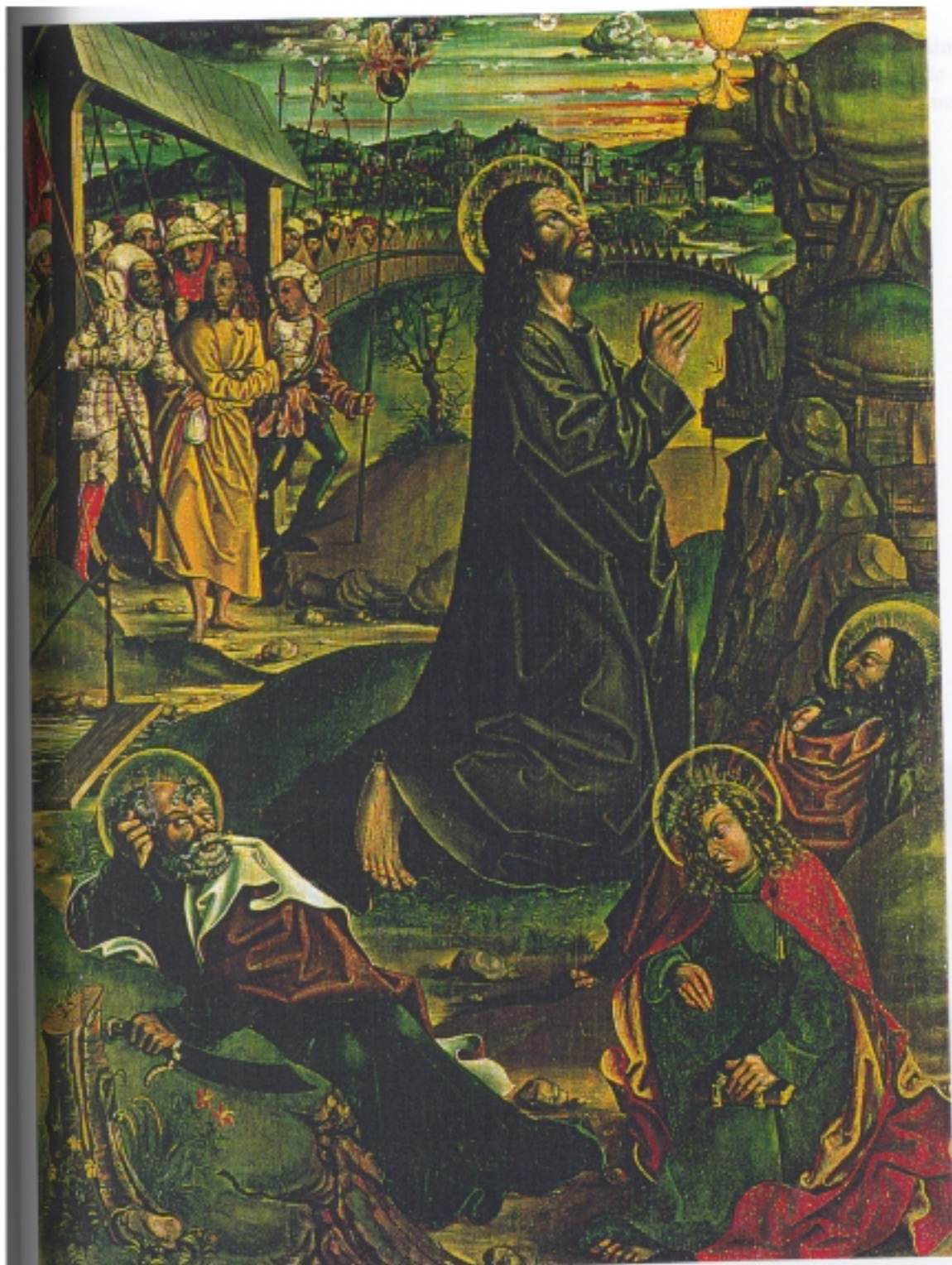
282₁.-Detalle Judas.

Maestro Rueland Frueauf, círculo de Elder's.
Captación y Arresto de Cristo (h.1440-1507). Regensburg,
Museum.



283₁.-Detalle Judas.

Hans Multscher. Cristo en el Monte de los Olivos
(137). Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,
Bildergalerie.



284.- Valentin Lendenstreich. *Cristo en el Monte de los Olivos*,
Tríptico de Wüllerslebeu (1503). Toledo, Ohio, Museum of Art.



284₁.- Detalle Judas.



285.- **Bernardino de Canderroa.** *Prendimiento de Cristo.* Misal Rico de Cisneros, tomo IV, fol.XLIV.



286.- **Jacomart.** *Santa Cena* (2ª mitad del s.XV). Segorbe, Castellón, Museu de la Catedral.



287.- **Juan de Flandes.** *El Prendimiento* (1496-1504). Madrid, Palacio Real.



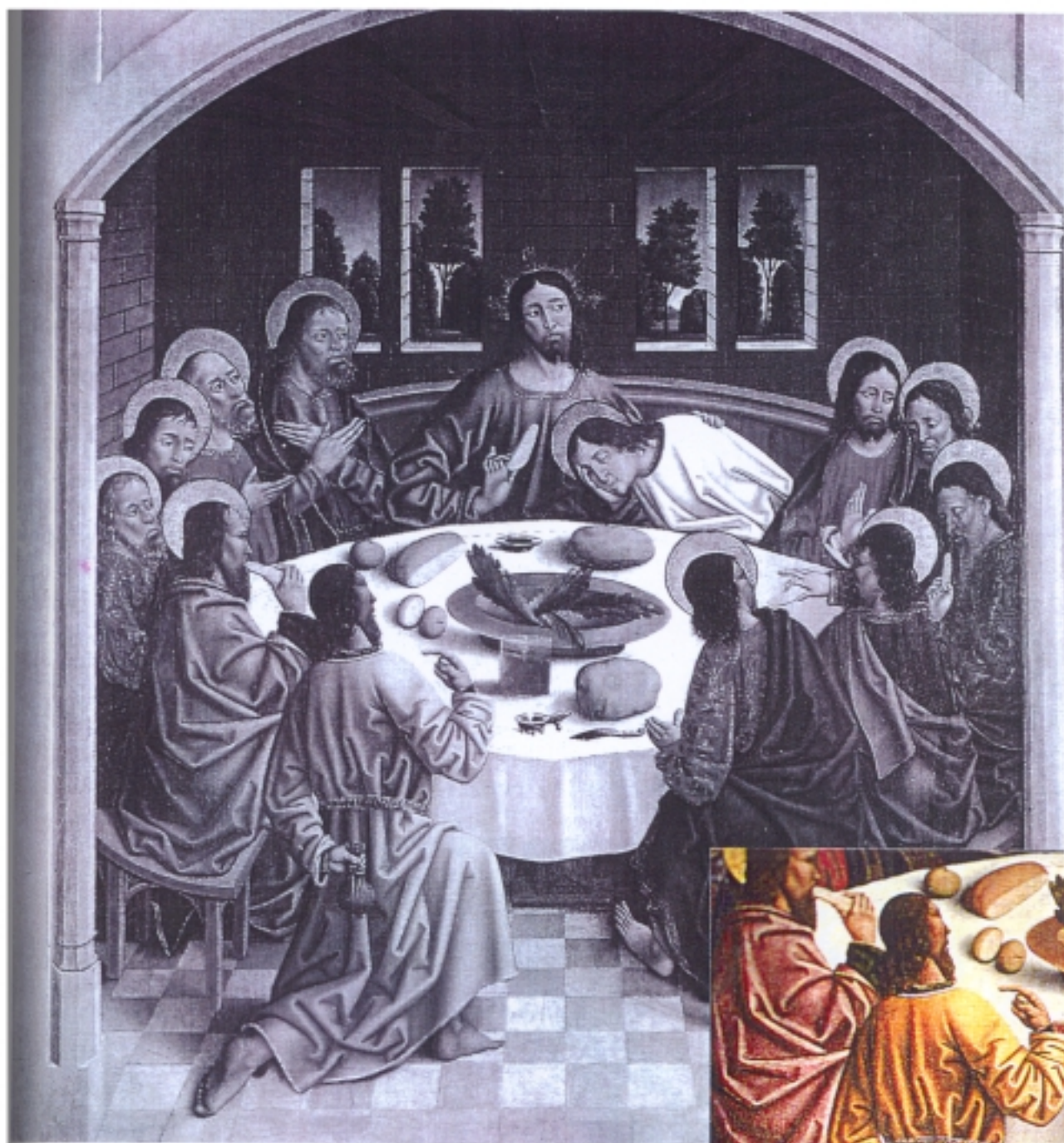
288.- Francisco Solís. *Prendimiento* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.



289.- Francisco Valera. *La Sagrada Cena* (1622). Sevilla, Hermandad sacramental de San Bernardo.



289₁.- Detalle Judas.



290.- Fernando Gallego y colaboradores. *Última Cena* (h.1490-1495).
 Amora, Iglesia parroquial.



290₁.-Detalle Judas.



291.- **Artista de Nuremberg.** *Beso y Arresto de Cristo* (h.1400-1410). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Detalle.



292.- **Juan de Zamora.** *Última Cena.* Osuna, Colegiata.



3.- *Última Cena* (s.XVI). Cuenca, Retablo de la Iglesia del Peral.



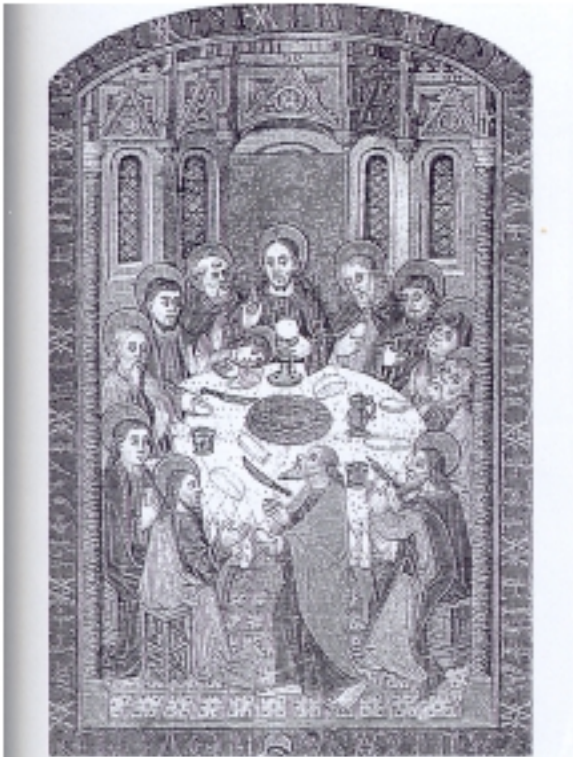
293₁.-Detalle Judas.



4.- *Última Cena*. Misal de Toledo. Madrid, Biblioteca Nacional.



294₁.-Detalle Judas.



295.- Última Cena. Institución y hermandad de la
cofradía del Santísimo Sacramento (s.XVI). Cambrige,
Lugton Library Mss.



295₁.-Detalle Judas.



296.- **Simon Bening.** *Judas recibe la paga por la traición de Cristo.* Libro de Plegarias de Albrecht de Brandenburg (h.1525-1530). Los Angeles, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig.



296₁.- Detalle Judas.



297.- *La Última Cena*. Libro de Horas de Fernando El Católico.



297₁.- Detalle Judas.



298.- Juan de Borgoña. *La Santa Cena* (princ. s.XVI). Toledo, Catedral.



298₁.-Detalle. Judas.



299.- Juan de Juanes. *Santa Cena* (d.1560). Madrid, Museo del Prado.



299₁.-Detalle Judas.



300.- Alonso Vázquez. *Última Cena*. Misal Rico de Cisneros, tomo V, fol. LXXXIVr.



301.- Anónimo. *Última Cena* (finales del s.XV). Burgos, Parroquia de San Esteban. Detalle.



2.- Martín Gómez "El Viejo" y taller. *Última Cena* (s.XVI). Ienca, Museo Diocesano. Detalle.



3.- Alonso Vázquez. *Sagrada Cena* (1558). Sevilla, Museo de Bellas Artes. Detalle.



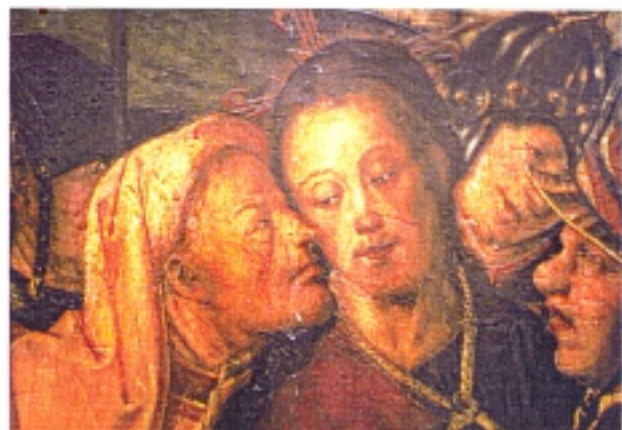
14.- Jörg Breu. *Beso y Arresto de Cristo* (1501). Monasterio de Melk.



304₁.-Detalle Judas.



305.- Rodrigo de Osona "El Joven". *Prendimiento* (1505-1513). Madrid, Museo del Prado.



305₁.-Detalle Judas.



306.- Maestro de Villahermosa. *Última Cena*, Retablo de la Eucaristia (último tercio s.XIV). Castellón, Iglesia parroquial de Villahermosa del Rfo.



306₁.-Detalle Judas.



307.- Pere Garcia. *Última Cena* (finales s.XV). Madrid, Colección particular.



308.- Maestro de Viella. *Prendimiento* (finales s.XV). Valle de Aran, Iglesia parroquial de San Miguel.



309.- Jaume Huguet y colaboradores. *La Última Cena* (1465-1486). Barcelona, Museu d'Art Comarcal.



310.- *Última Cena*. Salterio alemán (s.XIII). Melk, Stiftsbibliothek, Ms. lat.1903, fol.11v.



311.- Jörg Ratgeb. *Última Cena* (h.1519). Stuttgart, Staatsgalerie. Detalle.



312.- Maestro de Sixena. *Última Cena* (2ª mitad del s.XIV). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya. Detalle.



313.- Bernardino de Canderroa. *El rico Epulón y el pobre Lázaro*. Misal Rico de Cisneros, tomo VI, fol.IV. Detalle.



314.- Mosaicos de San Apolinar el Nuevo. Rávena.



315.- El dragón de las siete cabezas y la Virgen. Manuscrito francés.403. París, Biblioteque National. Detalle.



316.- *Crucifixión* (h.1420-1430). Libro de Horas de la reina Isabel. Londres, British Library, Ms. Add.50001, fol.37v. Detalle.



317.- **Anónimo.** *Pintura de la Virgen Intercesora* (s.XV). León, Museo Catedralicio y Diocesano. Detalle.



318.- **Maestro de Glorieta.** *San Miguel Arcángel* (2º cuarto del s.XV). Barcelona, Colección particular.



318₁.- **Detalle Demonio.**



319.- *Charon, el dios de la Muerte etrusco* (s.V a.C.) Tarquinia, Tumba de Orca.



320.- *Pan y Olimpo* (s.I d.C.) Londres, Mansell Collection.



321.- *Pazuzu* (2º milenio a.C.) Mesopotamia. París, Musée du Louvre.



322.- Maestro de Osma. *San Miguel* (finales del s.XV). Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio. Detalle.



323.- Maestro de San Sebastián. *San Miguel matando al dragón*. Avignon, Musée du Petit Palais.



324.- Bernardino de Canderroa. *Tentación de Cristo*. Misal
Rico de Cienfuegos. tomo II fol I VIIIr



325.- Fernando Gallego. *Tentación de Cristo*, Retablo de Ciudad
Rodrigo (h.1490). Tucson, University of Arizona, Museum of Art.



324,-Detalle Demonio.



325,-Detalle Demonio.



326.- **Juan de Flandes.** *La Tentación de Cristo* (1496-1504). Washington, National Gallery of Art. Hilsa Mellon, Bruce Fund. 1967.



326₁.-Detalle Demonio.



327.- **Michael Pacher.** *San Wolfamio obliga al Diablo a que le sostenga el libro de oraciones* (h.1483). Detalle.

328.- Miguel Ximenez. *San Miguel Arcángel* (h.1500). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



329.- *Infierno*. Beato de Silos. Londres, British Library, Ms. Add.11695, fol.2.



330.- *Apertura del primer sello del Apocalipsis*. Beato de Fernando I y Doña Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional, vitr.14-2, fol.135. Detalle.



331.- **Fernando Gallego.** *Descenso de Cristo a los infiernos* (1466-1507). Madrid, Colección particular. Detalle.



332.- *El juicio de las almas* (vidriera). Catedral de Mans. Detalle.



333.- **Alonso Vázquez.** *San Bartolomé*. Misal Rico del Cardenal Cisneros, tomo VII, fol.CIXv.



334.- **Jaume Cirera.** *Combate entre ángeles y demonios*. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya. Detalle.



335.- Los nueve coros angélicos o jerarquías de ángeles (s.XIV). Manuscrito latino de Roberto de Anjou. Londres, British Library.



336.- Hugo van der Goes. *Adoración de los Pastores* (1476-1478).
 Florencia, Galeria de los Uffizi.



336₁.-Detalle ángeles.



337.- Nike o Victoria. Roma, Museo Nazionale.



338.- Figura de Eros.



339.- Giotto di Bondone. *Dormición de María* (1310). Berlín, Gemäldegalerie. Detalle.



340.- Jean van Eyck. *Anunciación* (h.1435). Washington, Galería Nacional. Detalle.



341.- *Anunciación*. Mosaico de la Basílica de Santa María in Trastevere (finales s.XIII). Roma. Detalle.



342.- Filippo Lippi. *Coronación de la Virgen* (1441-1447). Florencia, Galleria degli Uffizi. Detalle.



343.- Bartolomé Esteban Murillo. *Inmaculada de Soult* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado. Detalle.



344.- Hans Memling. *Ángeles Músicos* (h.1430-1494). Antwerp, Musée des Beaux-Arts. Detalle.



346.- *Bautismo de Cristo*, Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (h.1396-1398). Valencia, Museu de Belles Arts. Detalle.



346₂.- Detalle Querubines.



346.- Enguerrand Charonton. *La Coronación de la Virgen* (1453-1454). Hospicèu de Villeneuve-Lès-Avignon.



346₁.- Detalle Serafines.



347.- **Jaume Ferrer II.** *Anunciación*, Retablo de la iglesia de Santa María de Verdú (h.1432-1434). Vic, Museo Episcopal. Detalle.



348.- **Rogier van der Weyden.** *San Miguel pesando las almas* (1400-1464). Beaune, Hôtel-Dieu. Detalle.



371.- *Martirio de San Jorge* (h.1410). Londres, Victoria and Albert Museum.



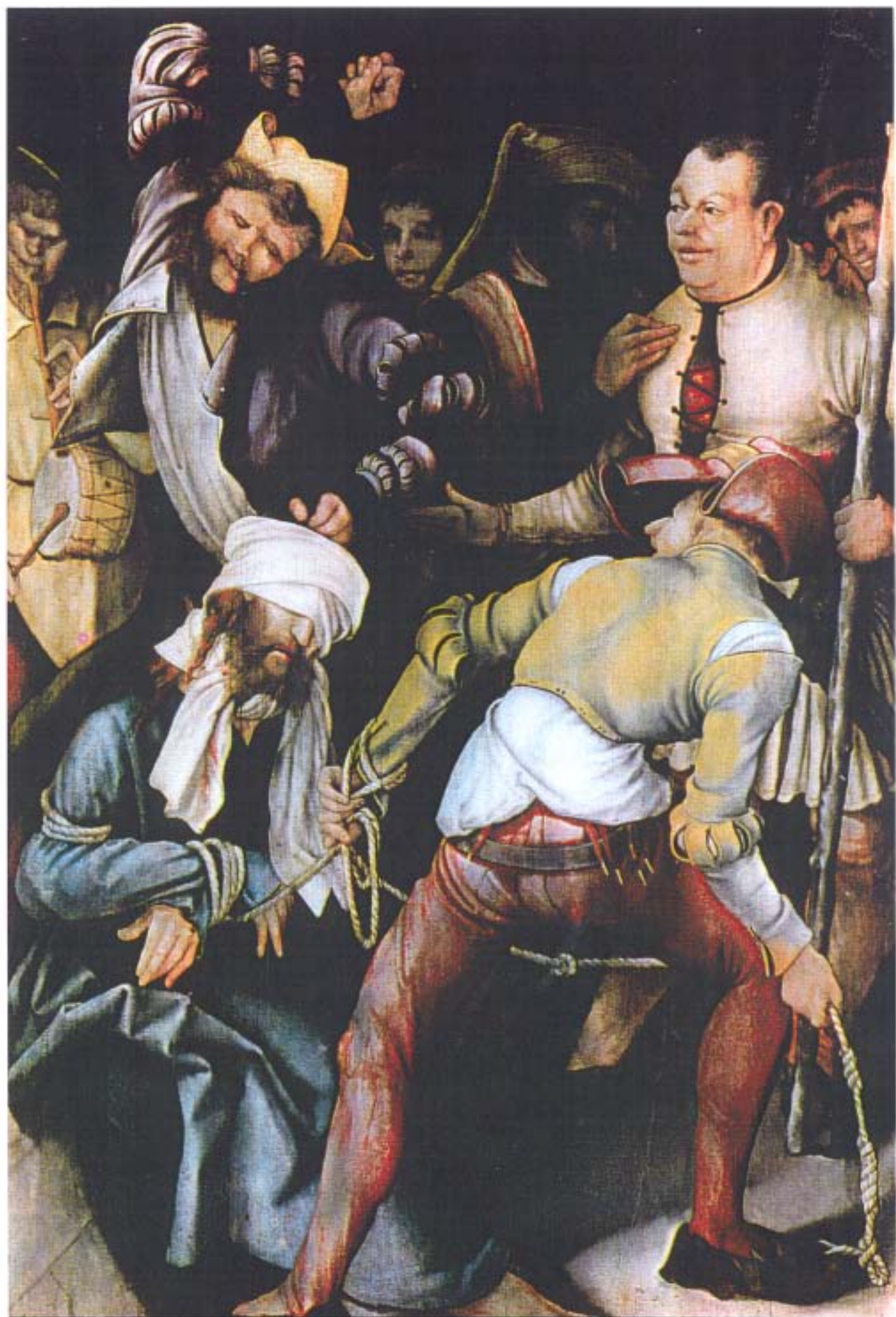
371₁.-Detalle verdugos.



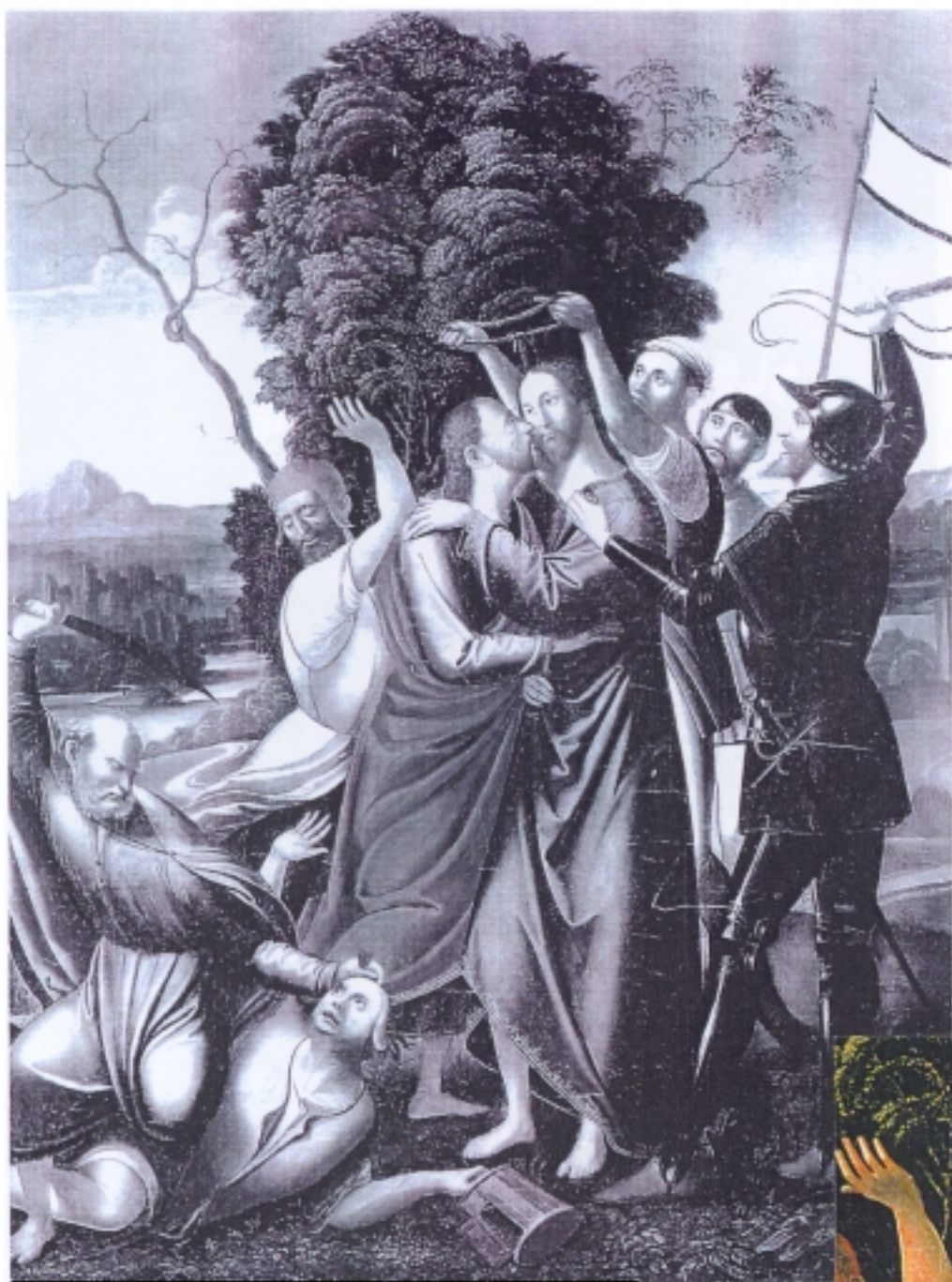
372.- Miguel Ximenez. Martín Bernat y taller. *Jesús ante Caifás* (1485-1487). Zaragoza, Museo Provincial.



372₁.-Detalle verdugo.



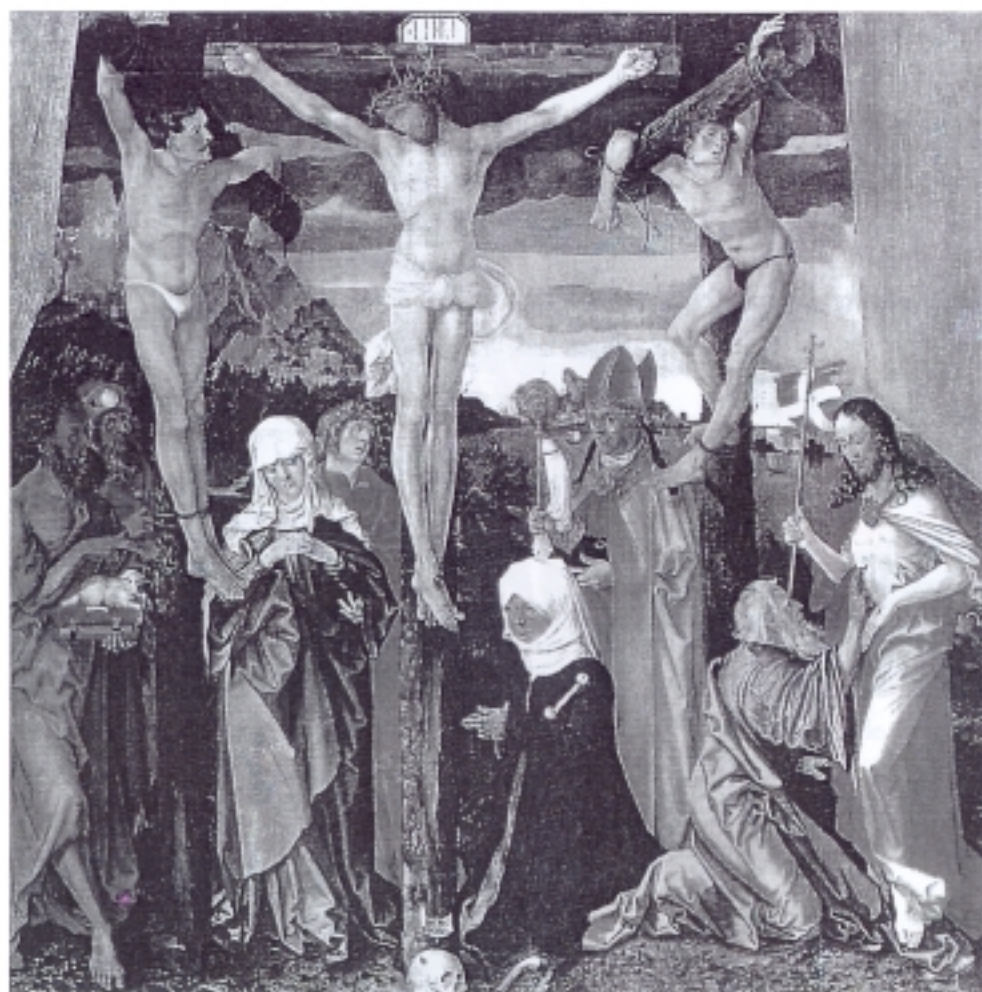
373.- Matthias Grünewald. *Escarnio de Cristo* (h.1504-1505). Munich, Alte Pinakothek.



374.- Juan de Borgoña "El Joven". *El Prendimiento de Jesús* (s.XV). Colección particular.



374₁.-Detalle.



375.- Hans Baldung Grien. *Crucifixión* (h.1512). Basel, Offentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.



375₁.- Detalle.



376.- Balthasar Berger. *Crucifixión* (h.1532). Stuttgart, Staatsgalerie.



376₁.-Detalle.



377.- Jörg Ratgeb. *Crucifixión* (h.1519). Stuttgart, Staatsgalerie.



377₁.-Detalle.



378.- Anónimo. *Crucifixión* (finales s.XVI). Zamora, Toro, Real Monasterio de Sancti Spíritus.



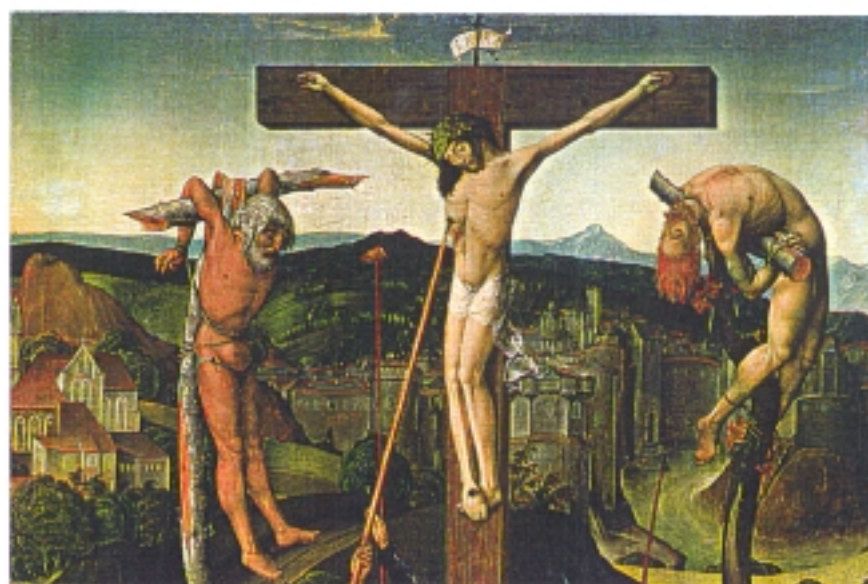
378₁.-Detalle buen Ladrón.



378₂.-Detalle mal Ladrón.



379.- Reland Freauf y Younger. *Crucifixión* (h.1496). Klosterneuburg, Stiftsmuseum.



379₁.-Detalle.

380.- **Fernando Gallego.** *Cristo bendiciendo* (s.XVI).
Madrid, Museo del Prado.



380₁.- Detalle Iglesia.



380₂.- Detalle Sinagoga.



381.- Anónimo. *Caminos del Calvario* (s.XVI). Cuenca, Monasterio de los Concepcionistas franciscanos.



382.- Henri Bellechose. *Martirio de San Dionisio* (1410-1416). París.



383.- Hans Multscher. *Resurrección de Cristo* (1437).



384.- Gerard David. *La Crucifixión* (s.XV). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



384₁.- Detalle.



385.- Paolo Caliari "El Veronés". *Las bodas de Caná* (1562-1563). París, Musée du Louvre. Detalle enano.



386.- Paolo Caliari "El Veronés". *Las bodas de Caná* (1562-1563). París, Musée du Louvre. Detalle bufón.



387.- Antonio Mohedano. *La Anunciación* (h.1605). Sevilla, Iglesia de la Anunciación.



388.- Ribalta. *San Francisco confortado por un ángel*. (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.



389.- Anónimo. *Santa Teresa recibe la orden de fundar en Pastrana* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS



CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Las fotografías de este trabajo han sido tomadas de los siguientes libros: *Alquimia. El arte secreto*: figs.25 y 29; *Alte Pinakothek und Neue Pinakothek in München*: figs.248 y 373; *Ángeles. Una especie en peligro de extinción*: figs.319, 336, 344 y 355; *Angels*: figs.335, 337 y 338; "Arte e alquimia": figs.26, 27 y 28; *Bartolomé Esteban Murillo*: fig.68; *Biblia ilustrada*: figs.163 y 297; *Catalan Painting. From Gothic Splendor to the Baroque*: figs.87, 174, 189, 191, 234 y 334; *Chora i mosaici e gli affreschi*: fig.36; *Color y Cultura*: figs.21, 24 y 118; "Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego": fig.38; *El Barroco*: figs.57, 117, 124, 149, 224 y 354; *El Diablo. Percepciones del mal...*: figs.320 y 321; *El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*: figs.108 y 169; *El Gótico*: figs.315 y 332; *El mundo de los Osona*: figs.92, 104, 129, 131, 132, 142, 156 y 357; *El Prado: Pintura española siglos XVII y XVIII*: fig.388; *Flämische Malerie im Kunsthistorischen Museum Wien*: figs.72, 240, 339 y 349; *Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*: figs.59, 76, 91 y 244; *Glottio to Dürer*: figs.40, 51 y 81; *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*: figs.294, 295, 329 y 330; *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*: figs.109, 111, 116, 121, 130, 148, 161, 162, 195, 208, 230, 259, 289, 292, 303 y 387; *Historia Universal del arte. El Renacimiento*: figs.286, 340, 342, 346 y 383; *Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz*: figs.16, 216, 217, 278, 288 y 389; *Iconografía de la Sagrada Familia*: figs.125 y 180; *Iconography of Christian Art*: figs.143 y 166; *Iconología*: figs.256 y 257; *Jewish Life in the Middle Ages (Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries)*: fig.270; "La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete": fig.50; *La légende des Anges*: figs.323, 327 y 352; *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours*: fig.18; *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*: figs.46, 85, 88, 102, 120, 138, 157, 203, 220, 226, 245, 301, 317, 322 y 378; *Las Bellas Artes. Arte alemán y español hasta 1900*: fig.48; *Las Bellas Artes. Orígenes del arte occidental*: figs.33 y 34; *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI en la Catedral de Burgos*: figs.69, 70, 176 y 356; "L'angelo rosso e l'angelo turchino", en *Rivista di archeologia cristiana*: fig.314; *L'Annonciation*: figs.35 y 341; *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*: figs.173, 268 y 269; *Les grandes siècles de la Peinture. La Peinture Gotique*: figs.42, 43, 146, 178, 267, 363 y 382; *Les grandes siècles de la Peinture. Le Quinzième Siècle. De van Eyck a Botticelli*: figs.83, 172 y 348; *Les Noces de Caná de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration*: figs.11, 20, 385 y 386; *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*: figs.144 y 384; *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i restauració de béns culturals nobles de la Generalitat de Catalunya*: figs.99 y 100; *Mensaje del arte medieval*: figs.30 y 31; *Millenvm. Historia y Arte de la Iglesia catalana*: figs.75, 97, 98, 103 y 168; *Misal Rico de Cisneros*: figs.44, 63, 285, 300, 313, 324 y 333; *Mosaics*: figs.32, 37 y 41; *Musée Groeninge*: fig.366; *Museen von Siena*: figs.210, 361; *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*: figs.66, 77, 78, 80, 145, 150, 151, 158, 171, 252, 253, 254, 255, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 272, 273, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 291, 296, 304, 310, 311, 316, 325, 365, 368, 369, 370, 371, 375, 376, 377 y 379; *Pintura conquense del siglo XVI*: figs.123, 137, 139, 154, 164, 175, 177, 258, 274, 293, 302 y 381; *Pinacoteca di Breda*: figs.170, 223 y 350; *Pintura Gótica Catalana*: figs.155, 231, 250, 307, 308, 309, 318, 347, 353; *Reyes y Mecenas*: figs.60, 65, 94, 135, 182, 287, 290, 298, 326 y 372; *Ribera*, Museo del Prado (2 junio-16 agosto, 1992): figs.45, 62, 106, 128, 152, 153, 184, 186, 193, 199, 200, 215, 229, 237 y 246; *A History of Jewish costume*: fig.271; *Saturno y la melancolía. Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*: figs.22 y 23; *Summa Artis. Arte Gótico de la Europa Occidental. Siglos XIII, XIV y XV*:

79; *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas 1300-1550*: figs.127, 196, 188, 228, 235, 241, 247, 331 y 367; "The Fading of the Virgin's Robe in Lorenzo Monaco's Coronation of the Virgin": fig.12; *Tiziano*: fig.6; *Valdés Leal*, Museo del Prado: figs.74 y 243; *Velázquez. Técnica y evolución*: figs.9, 49, 141, 201, 209 y 351; *Zurbarán*, Museo del Prado (3 mayo-30 julio, 1988): figs.53, 54, 55, 82, 93, 112, 114, 115, 119, 147, 160, 165, 179, 183, 190, 202, 204, 205, 206, 219, 221, 227, 233, 238, 249, 251, 303 y 358;

Directamente de los siguientes museos e instituciones: Museo del Prado, Madrid: figs.47, 52, 61, 71, 73, 89, 122, 126, 134, 159, 187, 194, 197, 198, 225, 232, 236, 242, 266, 275, 277, 299, 305, 328, 359, 360, 364 y 380; Museo de Bellas Artes, Valencia: figs. 39, 86, 90, 95, 136, 140, 207, 345; Museo de la Catedral, Valencia: figs.64 y 218; Museu Marés, Barcelona: fig.133; Academia de San Fernando, Madrid: figs.84, 181; Diócesis de Toledo: figs.1, 4, 5, 13, 14, 15, 19 y 239; Diócesis de Cuenca: fig.2; Diócesis de Ávila: figs.3, 7, 17, 107; Catedral de Tarragona: fig.276; Parroquia de Villahermosa del Río, Aragón: fig.306; Iglesia de la Compañía, Valencia: fig.110; Colección particular madrileña: figs.8, 105, 106; Colección valenciana Serra-Alzaga: fig.167; Santuario de Montserrat: fig.96; Monasterio de Guadalupe: fig.101.

Han sido suministradas por los servicios fotográficos de la Biblioteca Nacional de Madrid las figs.211, 212, 213 y 214. Asimismo, la fig.10 fue facilitada por la Dra. Margarita San Andrés Moya, profesora Titular del Departamento de Pintura-Restauración en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

